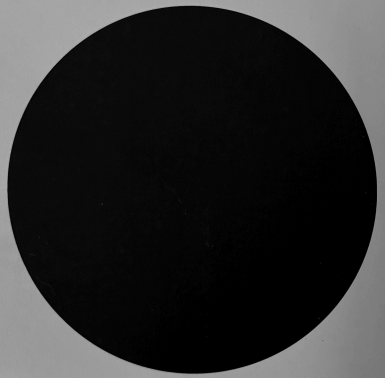


**Colecção Círculo de Ideias**
Textos Teóricos do Laboratório de Investigação
do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra,
com o Colégio das Artes

João Maria André
João Mendes Ribeiro

—

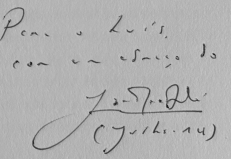
# *O espaço cénico como espaço potencial: para uma dinamologia do espaço*

Círculo de
Artes Plásticas
de Coimbra

João Maria André
João Mendes Ribeiro

---

# *O espaço cénico como espaço potencial: para uma dinamologia do espaço*



Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
Colégio das Artes
2014

*Índice*


Prefácio 7

1. Introdução 11
2. Lugar e espaço 15
3. Do espaço potencial ao espaço cénico 25
4. O espaço potencial como espaço artístico 39
5. O espaço latente e vivo de Appia 55
6. A forma das forças e a criação do espaço em José Gil 65
7. As outras dimensões do espaço 73

Legendas dos desenhos 79

Círculo de Ideias 83

# *Prefácio*

Este ensaio corresponde, no essencial, a duas conferências proferidas no âmbito do ciclo de doutoramento "As Artes do Colégio", realizadas a 25 de Outubro de 2013 no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Nesse quadro, na sua dimensão textual inscreve-se num duplo diálogo. É, em primeiro lugar, a partilha de um espaço de reflexão com João Mendes Ribeiro, um cenógrafo que muito admiro e que, para além da sua criatividade cenográfica, se tem caracterizado pela sua prática auto-reflexiva sobre a cenografia, sobre a criação do espaço cénico e sobre a sua teatralidade. É de destacar a importância da auto-reflexividade dos artistas na constituição de uma filosofia da arte e de sublinhar a diferença entre a filosofia da arte dos filósofos e a filosofia da arte dos artistas: a filosofia da arte dos filósofos assenta, sobretudo, no que poderíamos chamar uma experiência conceptual; a filosofia da arte dos artistas assenta numa experiência estética radical que é a experiência da criação e da criatividade. Mas este texto que agora se publica é também uma forma de dar continuidade a uma reflexão iniciada há um ano com as propostas de Luís Umbelino sob a designação "Memória do corpo, tentação do espaço", no ciclo de Conferências "As Artes do Colégio", em 2012, prolongando agora essas propostas a partir de uma distinção entre lugar e espaço e ensaiando a superação de uma fenomenologia do lugar por uma dinamologia do espaço, ou seja, pensando a relação entre corpo e espaço não a partir apenas da noção de presença do corpo no espaço e de abertura do corpo ao espaço, não apenas a partir de uma noção de espaço envolvente (o espaço envolvente é sempre um lugar), mas a partir das ideias de abertura *do* espaço, explicação e desdobramento *do* espaço, criação de espaço e inscrição do espaço.

Esta publicação, longe de se traduzir num texto com ilustrações, corresponde antes, e é assim que a entendemos, a dois discursos, cada um em

sua linguagem, que correm em paralelo, que se vão tocando e cruzando em diversos pontos do seu percurso, iluminando-se e esclarecendo-se reciprocamente.

*Paradela da Cortiça, Novembro de 2013*
**João Maria André**

## 1. Introdução

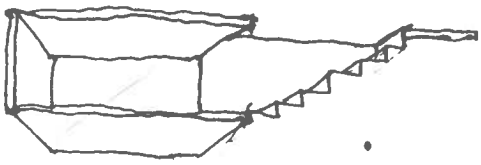
Quando pensamos em ciências do espaço ocorre-nos, de imediato, a Geometria como o protótipo de um saber científico do espaço. Não pondo em causa a articulação intrínseca entre o saber geométrico e o saber do espaço, gostaria, no entanto, de começar por deixar três notas complementares.

A primeira é que, quando muito, a Geometria é a ciência do espaço puro e das formas ou figuras no espaço puro, que é um espaço abstracto, dessubjectivizado e descorporalizado.

A segunda nota é que, mesmo na Geometria, só começa a haver espaço quando começa a haver pontos, linhas e figuras. O plano da Geometria de Euclides ainda não é verdadeiramente espaço, porque um espaço infinito e desprovido de qualquer figura é o vazio absoluto, o que significa que nunca há um espaço inteiramente vazio.

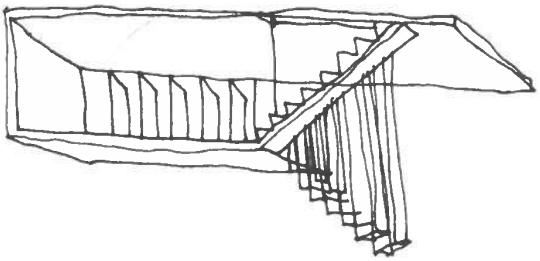


E a terceira nota é que, ao contrário do que aparentemente se julga, mesmo o espaço da Geometria, com os pontos, as linhas e as figuras, não é um espaço estático, mas um espaço profundamente dinâmico: se pensarmos que a linha resulta do movimento do ponto, que o ângulo resulta do movimento da linha e que o círculo resulta de um movimento total da linha sobre uma das suas extremidades até ao regresso ao ponto inicial, percebemos que as figuras geométricas, como configurações de espaço, não revelam um espaço estático, ou seja, um espaço definido como continente, mas um espaço dinâmico, que só pode ser concebido como um complexo de forças em movimento simultaneamente potencial e real. Isto significa que mesmo o espaço geométrico reclama



uma dinamologia mais do que uma mera fenomenologia, ou seja, reclama uma palavra que capte o seu dinamismo, mais do que um discurso que descreva o seu fenómeno.

Não é, no entanto, do espaço geométrico que pretendo falar, mas sim do espaço cénico e, com o espaço cénico, do espaço artístico. Para o efeito vou tentar dialogar com alguns filósofos e também com alguns artistas que, ao longo do século XX, elaboraram contributos reflexivos que podem ser mobilizados com muito proveito para pensar uma dinamologia do espaço.

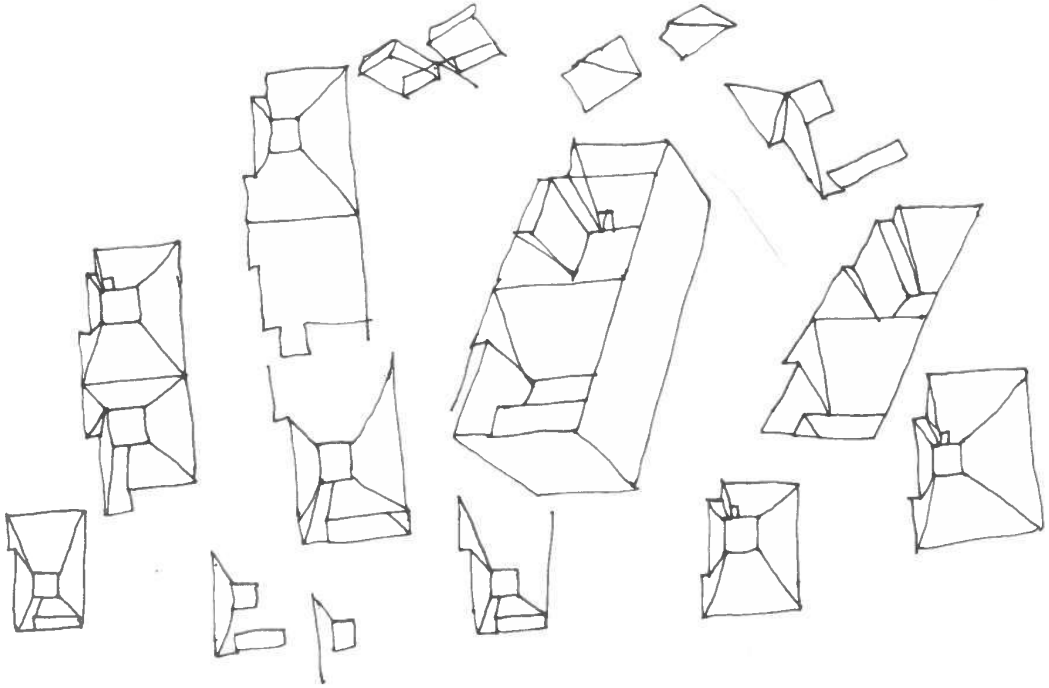


## 2. Lugar e espaço

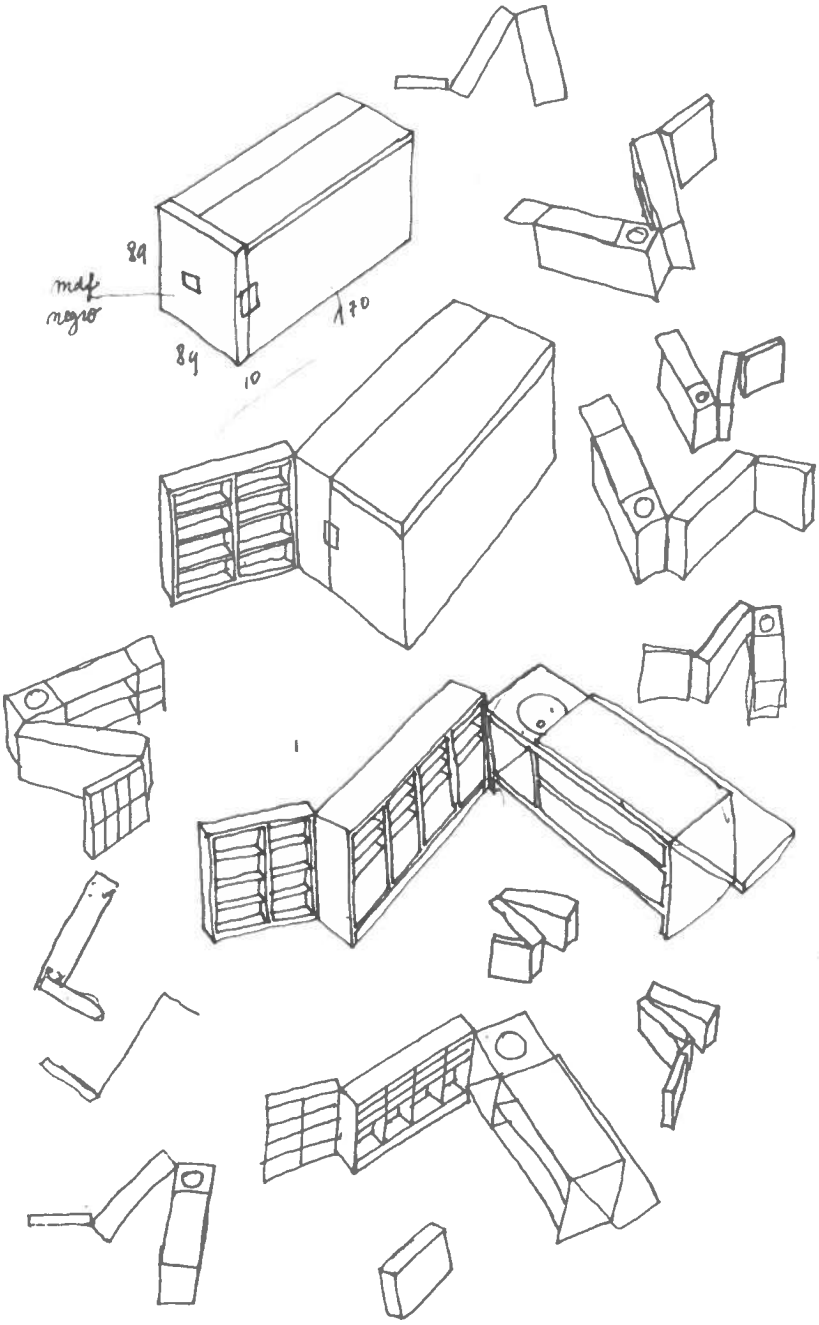
O primeiro tema em que gostaria de incidir e que é fundador de toda reflexão que agora proponho tem a ver com a distinção entre lugar e espaço. São termos e conceitos muitas vezes usados como sinónimos, mas, em sentido rigoroso, não me parece que o sejam realmente. É que lugar remete para a ideia de ubicação (é por isso que se fala de localização, palavra que toma como radical o termo *locus* que significa lugar). O lugar aparece-me, por isso, sobretudo, como um continente: aquilo onde se está ou onde algo se situa. É assim que podemos falar da casa como lugar, ou seja, o *topos* onde se existe, morando ou habitando, mas onde se está. Do mesmo modo podemos dizer que o roupeiro é o lugar da roupa, a estante o lugar dos livros e o restaurante o lugar onde se come. O espaço é algo de diferente: é aquilo de que nos apropriamos, ou, se quisermos, é um lugar de que nos apropriamos, criando espaço dentro do lugar.



Para explicitar melhor esta distinção entre lugar e espaço convocaria o filósofo francês Michel de Certeau, falecido em 1986, com uma produção teórica que vai do misticismo e da filosofia e história das religiões à filosofia do quotidiano, à psicanálise e à filosofia da arte e da cultura. Num livro muito interessante intitulado curiosamente *L'invention du quotidien*, com o subtítulo *arts du faire*, estabelece, explicita e aprofunda esta distinção entre espaço e lugar, definindo, nestes termos, o conceito de lugar: "É um lugar a ordem (qualquer que seja) segundo a qual os elementos estão distribuídos em relações de coexistência". E acrescenta: "um



lugar é pois uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade"[1]. Há, nestas afirmações três pontos capitais: a ideia de ordem implicada no conceito de lugar; a noção de relações de coexistência que estabelece o lugar como configuração de posições; e, finalmente, a ideia de estabilidade. O lugar pode, assim, ser uma condição para um espaço, mas não é, por si só, espaço em sentido próprio e rigoroso do termo. Porque, afinal, quando é que podemos dizer que há espaço? "Há espaço", diz Michel de Certeau, "quando se tomam em consideração vectores de direcção, quantidades de velocidade e a variável do tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É, de alguma forma, animado pelo conjunto de movimentos que nele se desenvolvem. É espaço o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contractuais."[2] Vê-se, assim, que, inerente à ideia de espaço, há a ideia de tempo e a ideia de movimento. Por isso, à estabilidade que a ideia de lugar comporta, contrapõe-se o dinamismo que a ideia de espaço implica e à mera configuração de relações numa determinada ordem, contrapõem-se programas conflituais que o espaço traduz (ou, talvez melhor, que se traduzem em espaço) e proximidades contractuais (contractuais e não contratuais, pois se contratuais remete para a noção de contrato, contractuais remete para a noção de contracção: uma proximidade contractual é uma proximidade que na sua posição vectorizada contrai as outras proximidades, numa concepção holística das relações das partes com o todo, em que o todo é contraído dentro de cada parte, ou seja, em que todas


89
mdf
negro
84
10
170

as proximidades, no seu dinamismo e vectorização, são contraídas em cada proximidade)[3].

Convém também ter desde já em conta que, se o espaço é um cruzamento de móveis e é simultaneamente o efeito das operações que o temporalizam, então o conceito de ritmo é absolutamente intrínseco ao conceito de espaço (não é Michel de Certeau quem o afirma, mas penso que não será trair o seu pensamento afirmá-lo nestes termos). Ou seja, todo o espaço é um espaço rítmico, pormenor que não é de somenos importância uma vez que é a propósito do espaço cénico que estamos a desenvolver estas considerações.

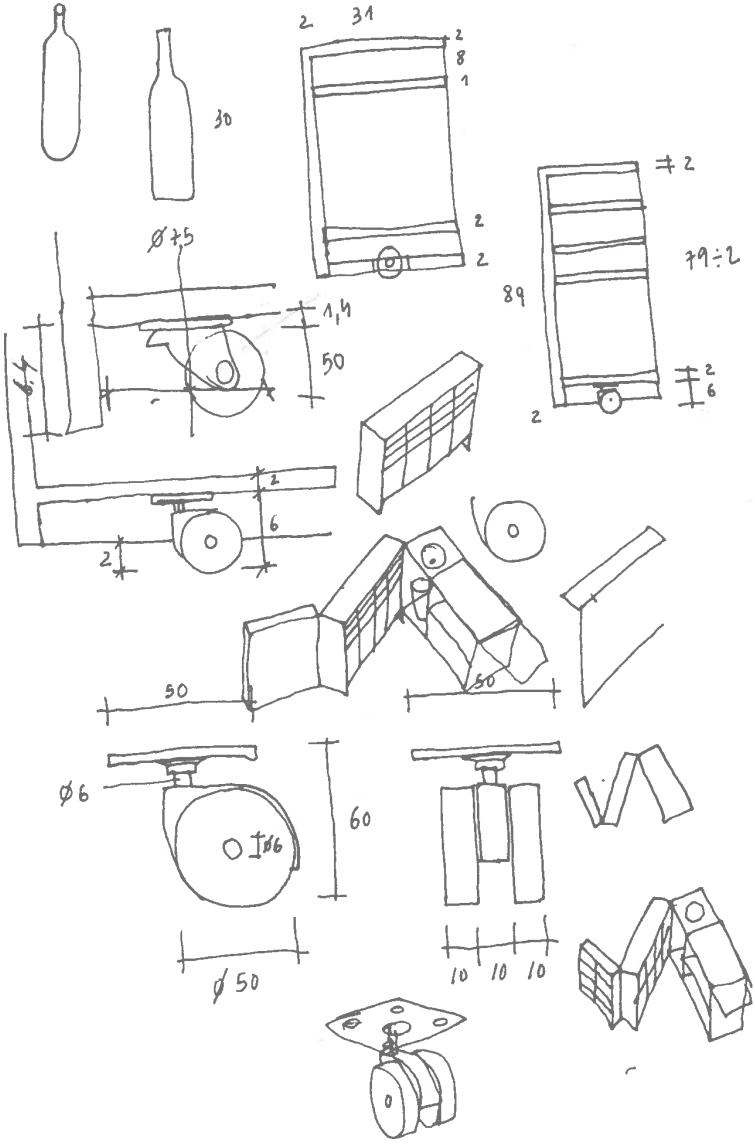
O autor conclui estas reflexões sobre a distinção entre espaço e lugar fazendo o seu cruzamento justamente nestes termos: "Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos caminhantes. Da mesma forma, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar que constitui um sistema de signos — um escrito."[4]

Não deixam de ser interessantes estas observações conclusivas, por uma dupla perspectiva que inscrevem na concepção de



[3] Esta distinção entre lugar e espaço, não sendo exactamente a mesma, está muito próxima da distinção que Merleau-Ponty faz, na sua *Fenomenologia da Percepção*, entre espaço geométrico e espaço antropológico (cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 332-351). Convém, no entanto, ter em conta que ela, neste autor, se situa no contexto de uma fenomenologia do espaço cujo começo poderíamos situar em Husserl, com *Coisa e espaço*, em 1907, cuja continuação encontramos em Heidegger nos parágrafos 22, 23 e 24 de *Ser e tempo*, em 1927, e em "Construir, habitar, pensar", conferência pronunciada em 1951. Merleau-Ponty dá, assim, sequência a esta reflexão, com dois parágrafos importantes na sua *Fenomenologia da percepção*: o parágrafo I,3, sobre "a espacialidade do corpo próprio", e o parágrafo II, 2 sobre "o espaço" (cf, para esta fenomenologia do espaço, A. Abensour, e N. Tenaillon, *L'espaçe*, Paris, Ellipses, 2013, pp. 47-639). E também depois P. Ricoeur dará o seu contributo para esta fenomernologia do espaço com a sua hermenêutica do espaço habitado (cf. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, pp. 183-191). É ainda de notar que a distinção entre espaço geométrico e espaço antropológico encontra também um paralelo na que Bachelard estabelece entre o espaço indiferente do geómetra e o espaço vivido da imaginação (cf. G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris. PUF, 3ª ed., 1961 p. 27).

[4] Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 173.

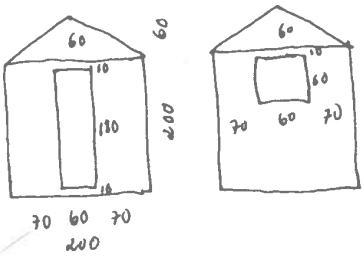


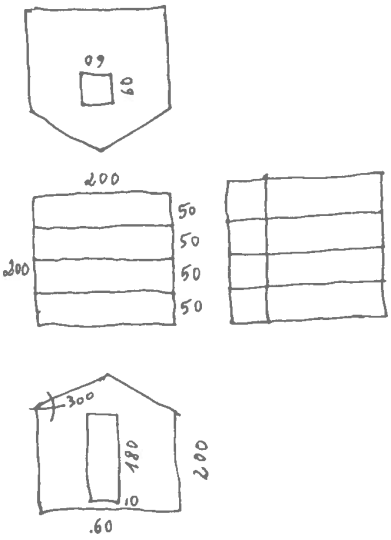
30
2
31
2
8
1
2
2
≠ 2
79÷2
89
2
6
2
Ø 7,5
1,4
50
6,4
2
6
2
50
50
Ø 6
Ø 6
60
Ø 50
10
10
10

espaço e que se revela crucial para a sua aplicação ao espaço cénico. Em primeiro lugar, a ideia de que o espaço é um lugar praticado, ou seja, de que o espaço é um lugar onde se inscreve uma praxis. Ora só há praxis se ela resultar da acção de um sujeito ou de uma forma. E acção, não o podemos esquecer, é o significado de *drama*. Diríamos assim, que o espaço é um lugar *dramático* no sentido etimológico do termo. Mas essa acção, disse-o atrás, pode ser de um sujeito ou de uma forma. Forma não no sentido da linguagem corrente, em que forma designa a configuração externa de algo, como quando falamos da oposição entre forma e conteúdo, mas no sentido genuinamente aristotélico, ou seja, forma no sentido de *eidos*, de ideia actuante no interior da matéria, de princípio essencial de acção e de actualização de um estado potencial, o que nos remete para a noção de forma como força. Assim, é espaço um lugar praticado ou actuado por uma forma/força que nele se expande e, ao mesmo tempo que nele se expande, que o expande nesse mesmo movimento.

A segunda perspectiva que decorre das observações conclusivas de Certeau diz respeito à comparação da relação de lugar e espaço com a relação de sistema de signos e leitura. O espaço é como um sistema de signos que se torna praticado pela leitura. Creio poder sugerir que esta analogia pode ser levada mais longe de forma a permitir-nos dizer que um lugar é um espaço em que os movimentos que nele ocorrem são uma escrita que se oferece à leitura e um argumento que pode ser lido e interpretado[5]. Ora, conjugando esta ideia com a anterior, podemos tirar uma segunda consequência importantíssima para o próprio espaço cénico:

[5] É algo de idêntico que está também subjacente à ideia de Bachelard, quando, em *Poétique de l'espace*, escreve que "há um sentido em dizer que se 'lê uma casa, que se lê um quarto', pois quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade" (G. Bachelard, *op. cit.*, p. 64).

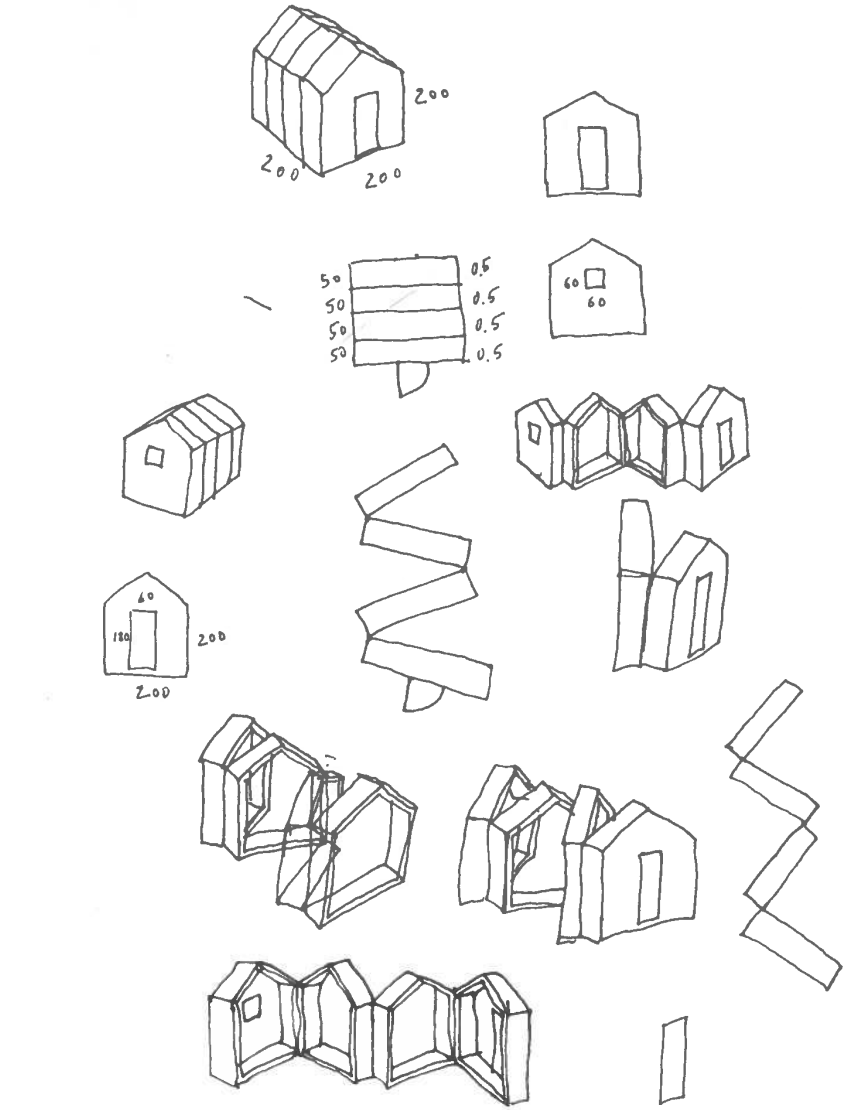

60
60
10
180
10
200
70 60 70
200
60
10
60
70 60 70


60
60
200
200
50
50
50
50
300
180
10
200
60

porque o espaço em si é sempre um espaço dramático e porque o movimento e a acção que nele acontecem assumem a forma de um argumento, é legítimo e fecundo falar de uma dramaturgia do espaço, que lê as suas vectorizações, as suas conflitualidades, e as formas/forças que nele circulam, que nele se contraem e nele se expandem, mesmo que essas formas/forças sejam os corpos a que Artaud chama expressivamente hieróglifos animados[6], que vivem e se movimentam[7]. Essa dramaturgia é uma dramaturgia dinâmica que assenta mais numa dinamologia do que numa fenomenologia. Porque numa fenomenologia descreve-se o que é e, quando muito, articula-se com o homem ou os objectos que nele estão ou o habitam. Em contrapartida, numa dinamologia há uma centração num espaço dinamizado, atravessado por forças, vectorizado, vivo, rasgado por movimentos em sentidos diferentes, tensionais, preenchido, materializado, feito corpo, carne, sangue e respiração.



[6] Cf. A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2001, p. 83.
[7] *Idem, ibidem*, p. 93.


200
200
200
50
50
50
50
0.5
0.5
0.5
0.5
60
60
60
180
200
200

## 3. Do espaço potencial ao espaço cénico

As considerações anteriores obrigam-nos a pensar o espaço como algo que está permanentemente em potência, como algo permanentemente em estado potencial. Assumimos esta noção de estado potencial, em primeiro lugar, a partir da própria inspiração aristotélica: algo está em potência quando, polarizado por uma forma que o pode actualizar, ainda não chegou à realização ou à actualização dessa forma[8]. A potência contrapõe-se assim ao acto: uma casa construída é a casa em acto de uma casa que está em potência no projecto do arquitecto, no lugar em que vai ser erguida e nos materiais com os quais vai ser feita. Ora, para articular a noção de espaço potencial que aqui apresento com o tipo de saber que proponho para dela falar, uma dinamologia, convém ter em conta que a palavra grega que corresponde ao termo latino *potentia* é justamente *dynamis* que constitui o radical de *dinamo*logia.

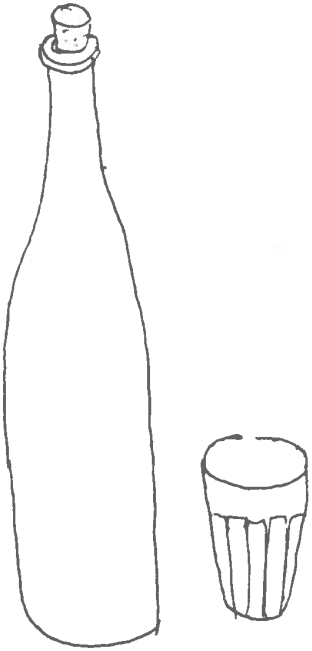


Debrucemo-nos, então, sobre o conceito de espaço potencial. O autor que mais fecundamente aprofundou este conceito, articulando-o com os conceitos de objectos transicionais e de jogo, foi o pedopsicanalista Donald Winnicott, que, sobre estes temas, reuniu um conjunto de ensaios num livro publicado sob o título *Play and Reality*[9]. Parece-me extremamente sugestiva a mobilização das reflexões de Winnicott neste contexto, pela luz que podem fazer não só sobre o espaço cénico, mas também sobre os

---

[8] Cf. Aristóteles, *Metafísica*, L. IX.

[9] Cf. D. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 2009.



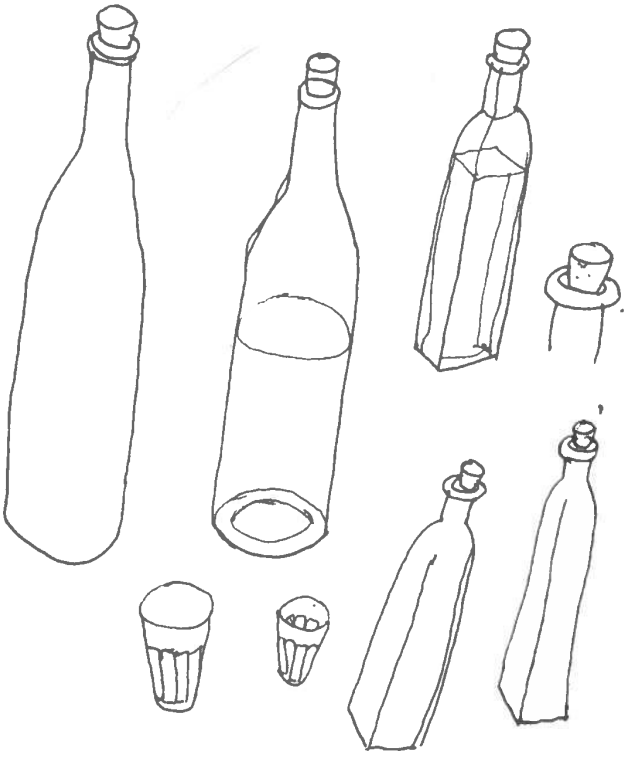
objectos cénicos como formas que não só configuram mas muitas vezes também contraem e expandem o próprio espaço cénico. A ponte para as duas zonas da experiência humana, a zona da experiência lúdica da criança e a zona da experiência estética do teatro, é-nos dada pela identidade da mesma palavra com que se diz, em muitas línguas, a representação teatral e o jogo: *play* em inglês, *jouer* em francês e *spielen* em alemão, são verbos que dizem, nas respectivas línguas, essas duas actividades. E já há muitos anos, num livro notável intitulado *Homo ludens*, Johan Huizinga havia assimilado todos os fenómenos da cultura ao conceito de jogo[10].

Os objectos a que Winnicott chama os objectos transicionais são entendidos como integrantes fundamentais do reino da ilusão que está na base da iniciação da experiência. Supõem uma área intermédia da experiência, que constitui a maior parte do vivido da criança, correspondente à circulação e ao contacto com objectos que não se podem considerar verdadeiramente pertencentes ao mundo interior da criança, mas também não são vividos como constituindo o seu mundo exterior. Para a admitir, Winnicot entende ser necessário proceder a uma reformulação da natureza humana pela incorporação deste terceiro elemento[11]. Esta área intermédia dá sequência imediata à área da ilusão em que a omnipotência da criança se realiza na percepção do seio materno como algo que lhe ainda é interior, sendo preenchida por objectos como um lenço, a fronha de uma almofada, uma extremidade de um lençol ou um urso de peluche, sentidos numa relação com o seu eu como algo que não é inteiramente interno nem externo e que abre e prepara para o enfrentamento posterior da realidade



[10] Cf. J. Huizinga, *Homo ludens. Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, trad. port. de V. Antunes, Lisboa, Edições 70, 2003.

[11] Cf. D. Winnicott, *op. cit.*, p. 50.



efectivamente exterior. Neste contexto, como diz Winnicott, "os objectos e os fenómenos transicionais fazem parte do reino da ilusão que está na base da iniciação da experiência. Este primeiro estádio do desenvolvimento é tornado possível pela capacidade particular que tem a mãe de se adaptar às necessidades do seu bebé, permitindo assim a este ter a ilusão de que o que ele cria existe realmente."[12]

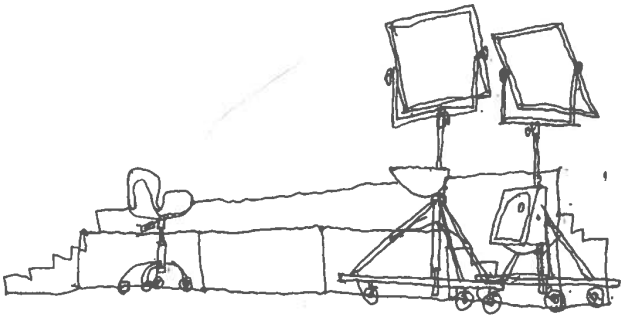
É justamente nesta área intermédia e através destes fenómenos e destes objectos transicionais que acontece aquilo a que poderemos chamar, na sua dimensão prototípica, o jogo[13] ou a actividade lúdica da criança. Ora é para situar e dimensionar esta área intermédia que Winnicott recorre sugestivamente ao conceito de espaço potencial. Diz ele: "Para dar um lugar ao jogo ponho a hipótese de um espaço potencial entre o bebé e a mãe"[14]. O autor dedica um capítulo inteiro ao espaço do jogo como espaço potencial em que se localiza a experiência cultural, sendo determinante para o desenvolvimento das suas capacidades criativas (ou seja das suas capacidades lúdicas de criar e viver num mundo de cultura) as experiências que, desde bebé, se tiveram nesse mesmo espaço potencial. Tal espaço potencial opondo-se, assim, por um lado, ao espaço interior e, por outro, ao espaço da realidade exterior, é uma espécie de espaço mestiço feito dos dois e estabelecendo a ponte entre os dois: por um lado, é um espaço que é projectado a partir do próprio interior, podendo dizer-se que resulta

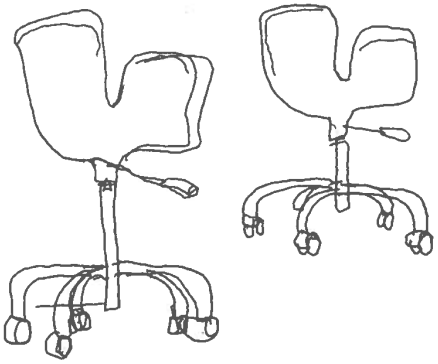


[12] *Idem, ibidem*, p. 49.

[13] Para esta articulação e para uma reflexão sobre o jogo na sua configuração do espaço e do tempo, cf. João Maria André, "O(s) jogo(s) do homem e o jogo do mundo", *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 19/2 (2009), pp. 13-54, em que também nos debruçamos sobre Winnicott nas pp. 34-36, que parcialmente aqui reproduzimos.

[14] *Idem, ibidem*, p. 90.



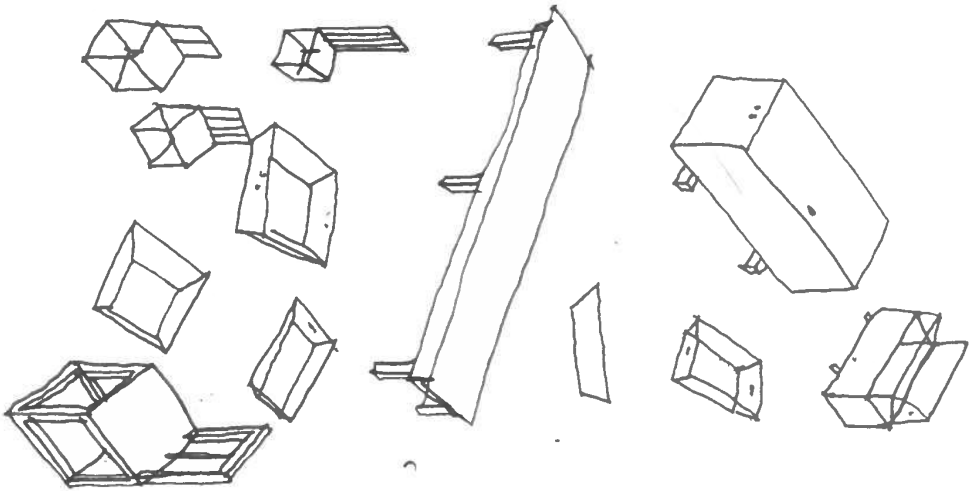


da actividade criadora da imaginação projectiva para acolher a existência simbólica nas suas expressões e nos seus dinamismos; por outro lado, não é ainda o espaço real e objectivo da exterioridade que tem as suas características e dimensões próprias e que, apesar de variações relativas, mantém uma certa constância e estabilidade na sua existência. Como diz o autor, "este espaço potencial situa-se entre o domínio em que não há nada, senão eu, e o domínio em que há objectos e fenómenos que escapam ao controle omnipotente"[15]. Assim, o espaço potencial expande-se e enche-se a partir da imaginação criadora do bebé. O que significa que é um espaço profundamente dinâmico. Mais do que um lugar onde coisas se situam e onde fenómenos acontecem é um espaço criado pelo próprio sujeito, a partir de si e do seu corpo, e com os objectos, que adquirem uma natureza simbólica, com os quais é projectado. Se toma como ponto de partida o espaço que já lá está, o espaço potencial é o espaço que ainda não está lá. O espaço potencial, sendo o espaço do jogo e sendo o espaço mobilizado na experiência cultural, é, por outro lado, um espaço mobilizado na experiência artística.



Seja-me, pois, permitido estender a noção de espaço potencial ao espaço cénico, como uma das suas formas mais expressivas de concretização. Porque o espaço cénico também não é propriamente o espaço interior do dramaturgo, do encenador, do cenógrafo, do luminoplasta e do actor, mas não se pode dizer que se identifique completamente com o espaço da realidade exterior. A área da realidade exterior é apenas o lugar onde acontece e se concretiza a criação do espaço cénico, ela é um lugar feito de palco e plateia, um lugar com três paredes feitas normalmente

[15] *Idem, ibidem*, p. 186.

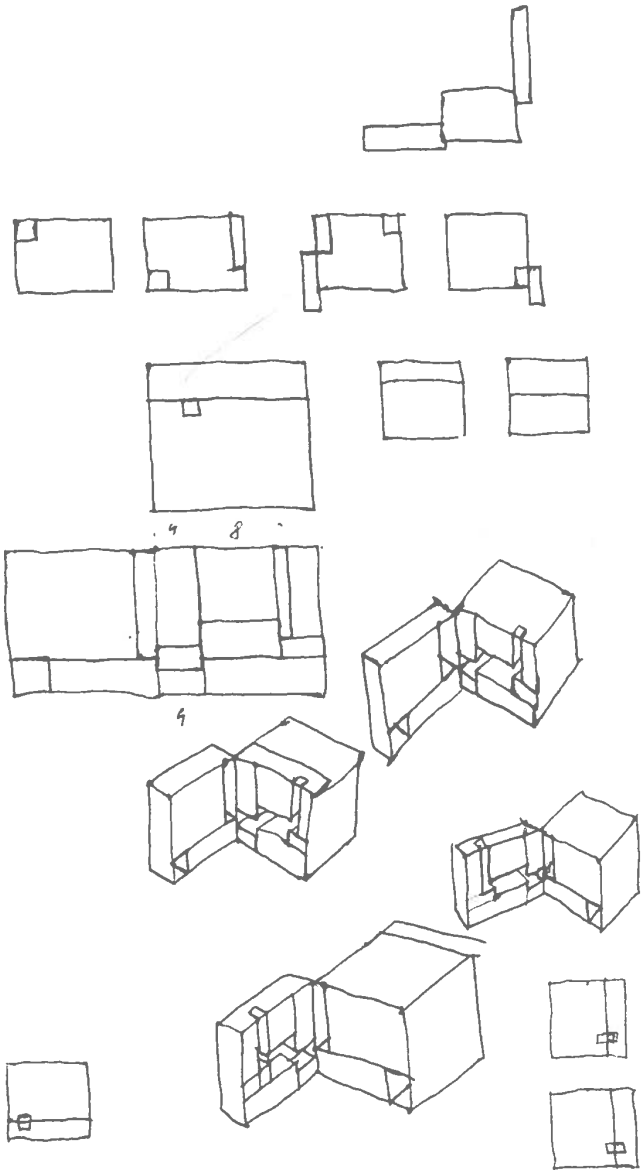


de cortinas, mas que não é ainda o espaço cénico. Este resulta da projecção, a partir da sua imaginação criadora, dos diversos intervenientes na sua concretização: o autor com o espaço potencial que projecta para o seu drama, o encenador com a ideia orgânica que molda e vectoriza esse mesmo espaço, o cenógrafo que, desenhando-o, lhe imprime uma forma dinâmica, o luminoplasta, que o vivifica pelo jogo da luz e da sombra, e os actores/personagens que, com os seus corpos, abrem o espaço, o desdobram, o conflituam, o alimentam, o diferenciam e o dilatam, para já não falar do espectador que, ao apropriar-se do espaço criado por este movimento colectivo, lhe empresta as suas ressonâncias interiores, o reconfigura com as suas percepções, o transforma com as suas memórias e lhe prolonga a dilatação com o seu olhar.

Esta noção de espaço potencial obriga-nos a um confronto com a ideia de espaço vazio que serve de título a uma das principais obras de Peter Brook[16] e que se converteu numa metáfora tão recorrente nos escritos teatrais das últimas décadas que a sua inflação descaracterizou frequentemente o seu sentido. Diria, inspirado pela noção de espaço potencial de Winnicott, que o espaço vazio só é espaço cénico se, sendo espaço vazio, não for um espaço totalmente vazio. Os termos parecem paradoxais e contraditórios, mas vamos procurar esclarecê-los. Não é enquanto espaço vazio que o espaço teatral se converte em espaço cénico. É antes como espaço aberto e, por isso, como espaço potencial. Ou seja, ao vazio do espaço pode aplicar-se a mesma distinção que Peter Brook aplica ao silêncio do som, a distinção entre "o silêncio de chumbo" e "o verdadeiro silêncio", de que brota a vida: "Há dois silêncios, talvez haja mais, mas fundamentalmente não há senão



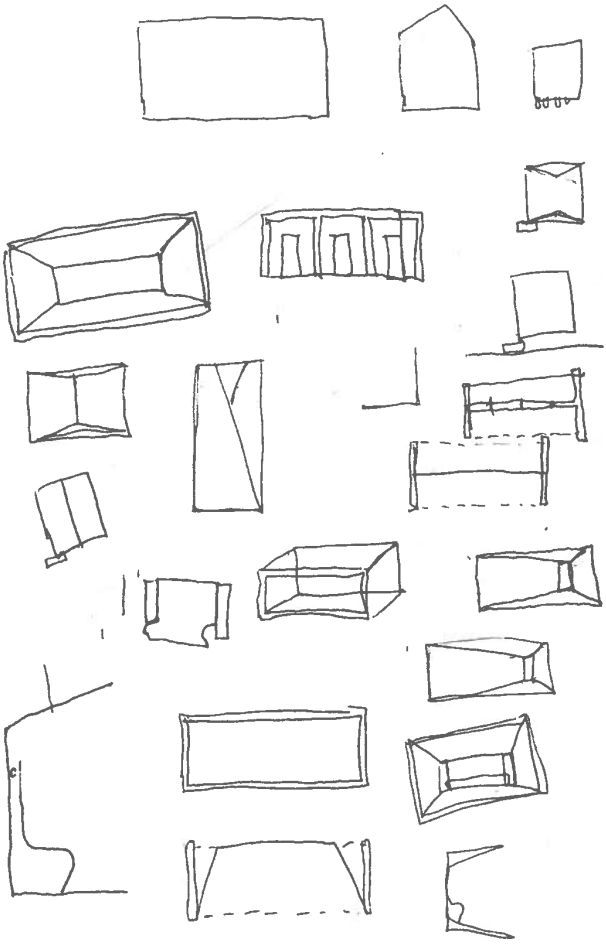
[16] Cf. Peter Brook, *O Espaço Vazio*, trad. port. de Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro, 2008.



dois. O silêncio de chumbo, este silêncio sem vida, que não nos ajuda, e o outro, o verdadeiro silêncio, aquele que reúne misteriosamente e inegavelmente pessoas habitualmente divididas. É um verdadeiro momento, um momento de partilha. Entre estes dois silêncios, entre este silêncio sem vida — o do aborrecimento no teatro, quando se deixou o espectáculo e se adormeceu — e este silêncio em que nos sentimos 'ajustados', em conjunto, este silêncio pleno de vida, mil questões se levantam."[17]. Em termos análogos, diria que há um espaço vazio, morto, de chumbo, de que nada pode brotar, e há um espaço vazio, vivo, aberto à criação e cheio de forças criativas. É por isso que o mesmo autor diz, noutro passo, que "o espaço de cena vazio não é uma torre de marfim"[18], dizendo também, a propósito do "teatro sagrado", como "teatro do Invisível--que-se-torna-visível", que ele supõe a ideia de que "o palco é um espaço onde o invisível pode emergir"[19]. É também por esse motivo que, quando se debruça sobre o trabalho do cenógrafo, na mesma obra, aprofunda a categoria de cenário inacabado (esta expressão substitui, neste contexto, a expressão de espaço vazio que dá o título à obra) que, como ele próprio refere, é aquilo a que podemos chamar um cenário aberto por oposição a um cenário encerrado, acrescentando em termos muito significativos: "É esta a essência do pensamento teatral: um verdadeiro cenógrafo de teatro pensará nos seus projectos como estando sempre em movimento, em acção, no contexto da relação que estabelecem com o actor e com aquilo que ele acrescenta à cena."[20] Nesta perspectiva, o conceito de espaço vazio adquire a sua fecundidade e a sua eficácia teatral quando é pensado como um espaço potencial



[17] Peter Brook, *Entre deux silences*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 5.
[18] Peter Brook, *O espaço vazio*, p. 51.
[19] *Idem, ibidem*, p. 57.
[20] *Idem, ibidem*, p. 145.



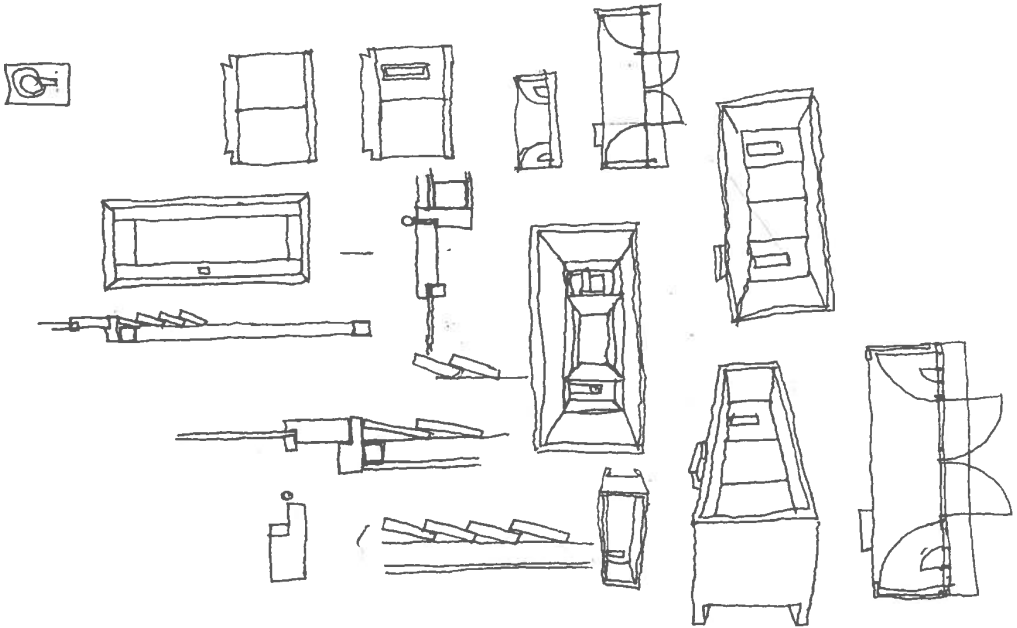
aberto aos dinamismos que o recriam, desenham e configuram desenvolvidos por todos aqueles que nele jogam a actuam.

Também as sugestivas considerações que Erika Fischer-Lichte faz, no âmbito dos seus estudos sobre a performance, acerca da atmosfera de um espectáculo são convergentes com este preenchimento do espaço vazio que é o espaço cénico. A atmosfera é algo que co-constitui o espaço da representação, derramando-se sobre ele. É também pela atmosfera que o espectador entra no espaço, numa interacção entre objectos, cheiros, sons particulares, luz e movimentos (ou seja, aquilo a que se chama qualidades primárias e qualidades secundárias). Citando Gernot Böhme, que define as atmosferas como "espaços quando marcados pela presença de objectos, seres humanos ou constelações de ambientes" e que considera que elas são "esferas de presença de alguma coisa, da sua realidade no espaço"[21], esferas de presença entendidas como "êxtase dos objectos", a autora alemã considera que "a atmosfera contribui consideravelmente para a produção da espacialidade"[22]. A atmosfera é também, por isso mesmo, a forma de o espaço criado pelos objectos e pelos corpos desafiar o espectador e constitui-se como a mediação de um espaço dinâmico entre performer e "espectador".



[21] Cf. G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1995, p. 33, apud Erika Fischer-Lichte, "A cultura como performance. Desenvolver um conceito", *Sinais de Cena*, 4 (Dez. 2005), p. 75.

[22] Erika Fischer-Lichte, art. cit. na nota anterior, p. 75.



## 4. O espaço potencial como espaço artístico

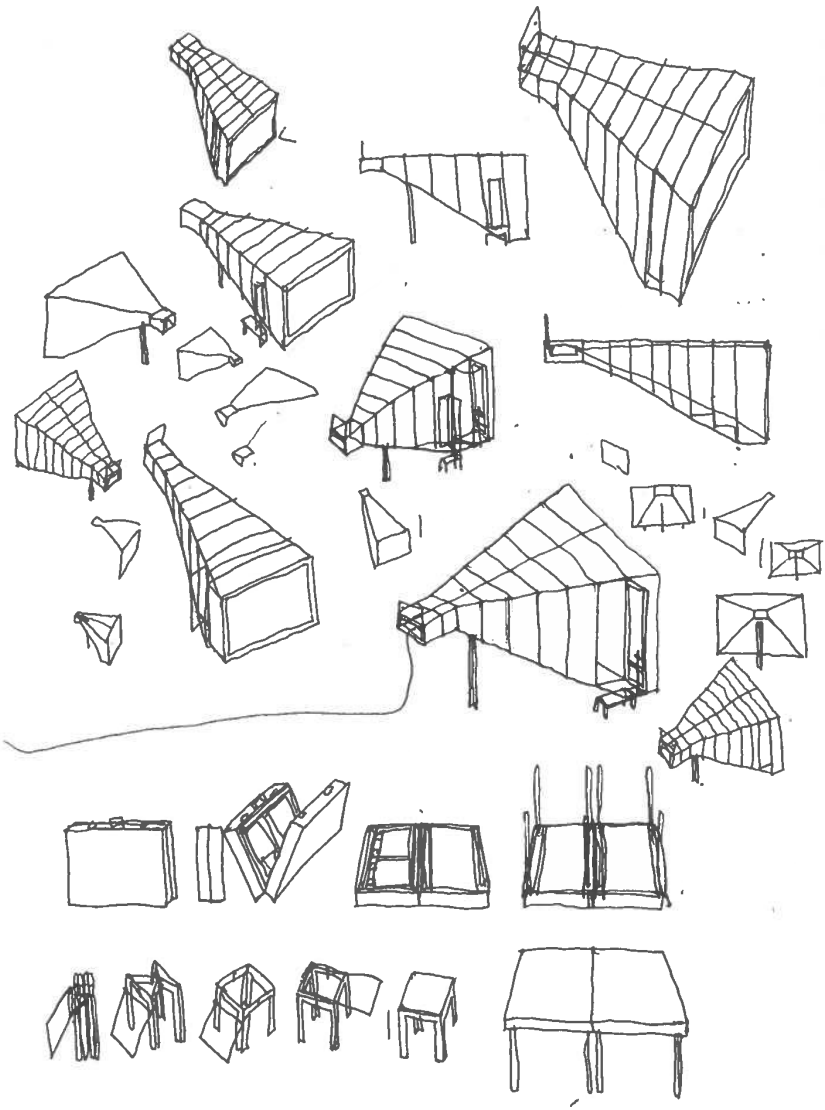
Mas não é só o espaço cénico que deve ser visto como um espaço potencial, nem tão pouco o é apenas o espaço das artes performativas. Todas as artes se realizam na potenciação do espaço de forma idêntica ao teatro[23].

Nas artes performativas essa característica é mais evidente, na medida em que o espaço que nelas se joga e em que elas se jogam não é um espaço pré-existente à própria criação, mas um espaço que é criado e dilatado no próprio acto da criação: o actor ou o dançarino não dançam num espaço que lhes pré-existe, mas criam permanentemente espaço através dos seus gestos ou dos seus movimentos, como se o corpo se prolongasse num espaço criado e se desdobrasse continuamente em novos espaços (teremos ainda oportunidade de o ver ao aprofundar algumas reflexões do filósofo português José Gil).



Mas também a arquitectura não é apenas a arte da organização do espaço, mas a arte de criação do espaço através do próprio acto de criação de lugares. Uma janela que abre a luz sobre uma sala, sobre uma superfície, não é uma reorganização de um espaço prévio, mas a criação de um espaço potencial novo. Um nicho numa parede, mesmo um muro ou um edifício que se ergue numa praça, mais do que organizações do espaço são criações de espaço e de sentidos ou novos sentidos dentro do espaço. Janelas, portas, corredores, cantos, colunas, escadas e divisões

[23] Sobre a estética do espaço e o espaço nas artes, cf. A. Abensour e N. Tenaillon, *op. cit.*, pp. 114-130.



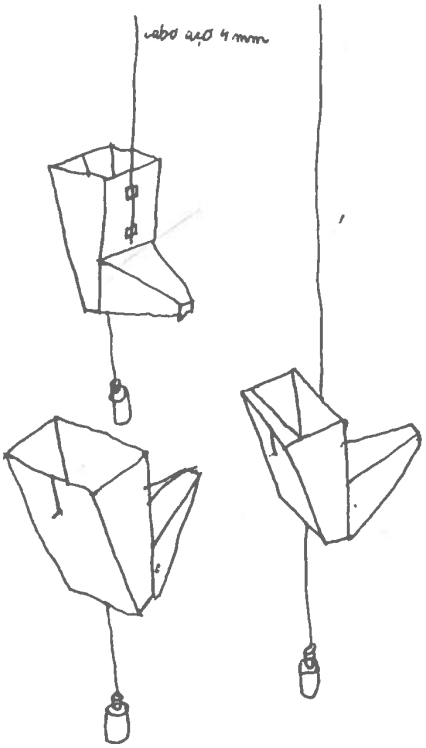
são formas, mais uma vez não apenas no sentido de aparências exteriores, mas no sentido de feixes de forças, que dinamizam o espaço, são complexos de móveis que o actuam, são nós de energia que o conflituam e, por esse motivo, contribuem para transformar, no sentido em que Michel de Certeau o afirmava, um lugar num espaço, praticando-o já de algum modo, antes mesmo de os corpos e os olhares o praticarem de um modo mais intenso e vibrátil.

O mesmo se poderá dizer da pintura. A pintura abre, com a tela, um espaço potencial em profundidade onde, pela mão do pintor, entra o olhar do espectador, multiplicando espaços como que por um efeito de espelho, como o demonstra, por exemplo, *Las niñas* de Velasquez, soberbamente analisadas por Foucault em *As palavras e as coisas*[24]. O ponto de fuga, num quadro, é sempre um ponto de criação de espaço: de um espaço outro que se situa no invisível e que, por isso mesmo, é sempre um espaço potencial. E a utilização da perspectiva abre, como referia expressivamente Leon Battista Alberti, uma janela aberta não apenas sobre o mundo, mas também sobre a história[25], sendo particularmente interessante a forma como, com Van Eyck e a partir dele, o espaço pictórico deixa de estar encerrado nos planos do quadro para se alargar ao espaço infinito do mundo, como refere Panofsky, comentando, a este propósito, *A Virgem na igreja*, quadro que marca uma evolução na utilização da perspectiva, como abertura do espaço: "Em *A Virgem na igreja* de Jan Van Eyck, o espaço não começa apenas no momento em que se transpõe a fronteira do quadro; pelo contrário, dirigindo-se o plano do quadro mesmo



[24] Cf. Michel Foucault, *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*, trad. de António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 59-71.

[25] Cf. Leon Battista Alberti, *De pictura*, trd. De J.-L. Schafer, Paris, Macula, 1993, p. 115.


cabo aço 4 mm

ao meio deste espaço, este parece transpô-lo para passar à frente, parecendo mesmo, por causa da 'distância' curta, englobar o espectador diante da moldura. Assim, o quadro transformou-se numa 'porção da realidade' na medida e neste sentido em que a partir de agora o espaço que se imagina transborda por todos os lados o espaço representado, de modo que a própria finitude do quadro torna perceptíveis a infinidade do espaço e a sua continuidade."[26]

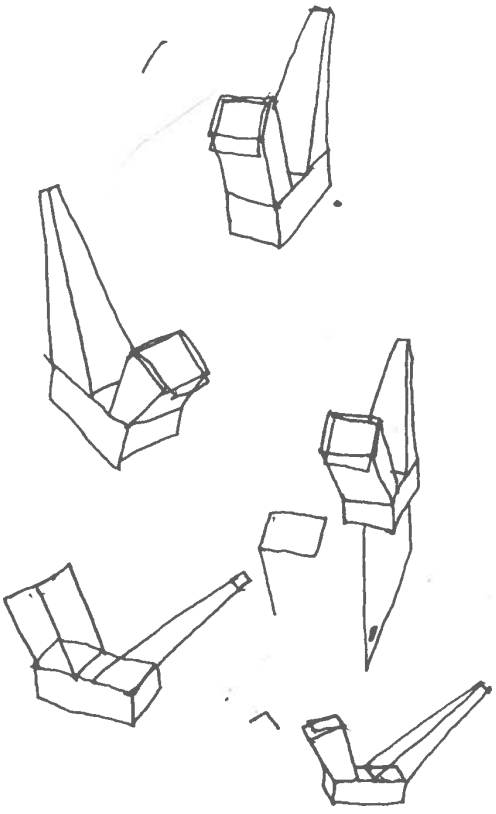
A este propósito o ensaio de Kandinsky sobre a tela vazia é espantoso e as suas palavras vão ao encontro do que fomos dizendo do espaço vazio e das suas potencialidades. Abrem esse ensaio estas significativas palavras: "*Tela vazia.* Na aparência: verdadeiramente vazia, mantendo o silêncio, indiferente. Como que embotada. Na verdade: cheia de tensões com mil vozes sussurrantes, plenas de expectativa. Um pouco atemorizada porque a podemos violar. Mas algo dócil. Um pouco atemorizada porque dela desejamos algo, mas ela não pede senão graça. Ela pode ser suporte de tudo, mas não pode tudo suportar. Ela reforça o que está correcto, mas também o que está errado. Ela devora sem piedade a face da falsidade. Ela amplifica a voz da falsidade até a um grito agudo — impossível de suportar."[27] Ou seja, mesmo o espaço vazio de uma tela é um espaço cheio de tensão e movimento, cheio de sons que se amplificam até chegarem à intensidade de um grito.

A este espaço potencial da pintura chamou Susanne Langer, filósofa norte-americana, marcadamente influenciada pelo pensamento de Ernst Cassirer, espaço virtual, afirmando que "o espaço



[26] E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, pp. 137-138. O autor completa depois esta sua tese sobre o espaço na obra deste pintor com uma referência ao *Retrato dos Arnolfini*, que é convergente com esta interpretação.

[27] W. Kandinsky, *O futuro da pintura*, trad. de J. E. Todil, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 63.



virtual é a ilusão primária de toda a arte plástica"[28]. Comentando, esta noção de espacialidade num ensaio que lhe dedicou numa colectânea dedicada à articulação entre actividade artística e espacialidade, diz Anne Boissière: "A espacialidade, nas artes plásticas, é para ela uma arquitectónica, isto é, uma formação ou uma construção (*building up*) do espaço que não existe senão através da articulação significante da forma. O qualificativo de 'virtual' é introduzido para dar conta do facto de que o espaço visual das artes plásticas é sem medida comum com o dos dados sensoriais."[29] Neste sentido, a criação de formas pelo pintor deve ser entendida como uma articulação de espaço que é, ao mesmo tempo, uma criação de espaço, na medida em que essa criação resulta de um movimento vivo "que não é apenas o das formas fixadas sobre a superfície visível, mas o do gesto que as torna possível"[30]. Por tal motivo, falar, a propósito da pintura e do gesto artístico do pintor, de movimento vivo significa falar de um espaço virtual onde não apenas acontece movimento, mas que está, ele mesmo, em movimento, sendo nesse movimento do espaço que o espaço virtual pictórico se transforma simultaneamente em espaço simbólico.



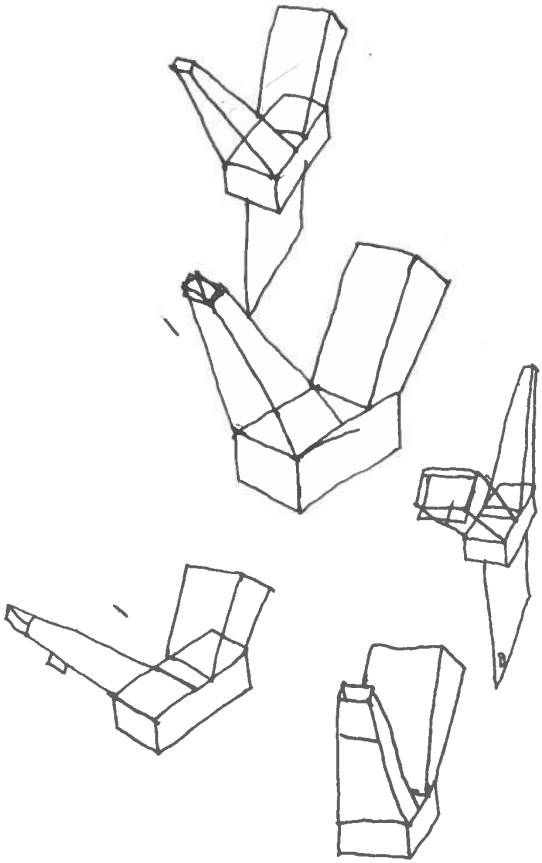
E as considerações que fazemos a propósito da pintura poderiam igualmente ser feitas a propósito da escultura: tal como o espaço pictórico, também o espaço escultórico é um espaço vivo, pois, para além de o escultor imprimir vida e dinamismo num espaço tridimensional, a colocação da escultura num lugar

---

[28] Suzanne Langer, *Feeling and Form, a Theory of Art developped from Philosophy in a new Key*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 72.

[29] Anna Boissière, "Illusion artistique et spatialité", Susanne K. Langer et Marion Milner, in Anne Boissière, Véronique Fabbri e Anne Volvery (Éds.) *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 145

[30] *Idem, ibidem.*

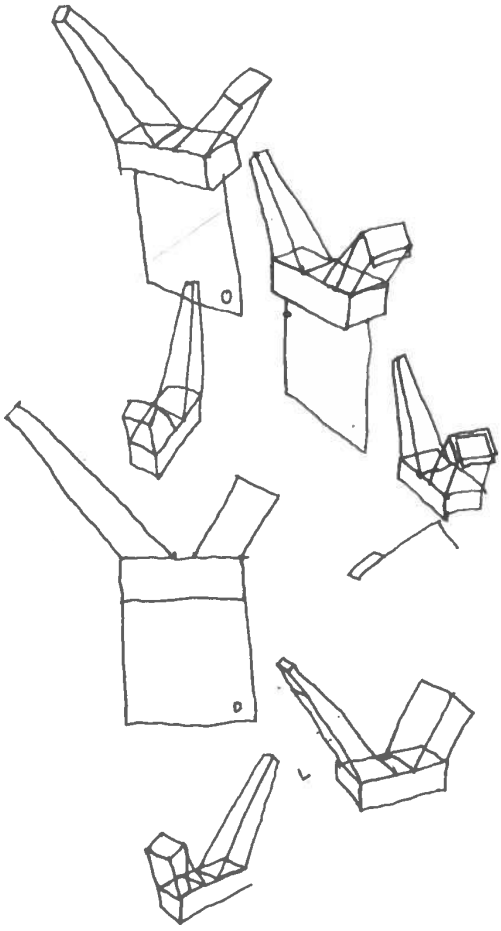


traduz-se na inscrição de uma forma viva nesse lugar, praticando-o igualmente como espaço dinâmico, potencial e virtual.

Mas, de modo idêntico, ou ainda mais intenso que a pintura, também o cinema é uma arte de criação de espaço: definido como a arte da imagem em movimento, o cinema só se pode, no entanto, perceber na sua relação com o tempo e com o espaço. Um plano é, naturalmente uma selecção do espaço: mas ao seleccioná-lo não está o realizador a criá-lo? Entretanto, um dos dispositivos que permite ao cinema afirmar-se como uma dinamologia do espaço, ou melhor, como uma dinamografia do espaço, é aquilo a que se chama o fora-de-campo[31]: este é um espaço sugerido, criado, potenciado pelo espaço visível, mas sobretudo pelas linhas de força que, do espaço visível (que pode ser, simultânea ou separadamente, um espaço visual e um espaço acústico, ainda que preenchido pelo silêncio), conduzem a esse espaço novo e invisível (mais uma vez, o regresso a Velasquez e ao comentário de Michel Foucault nos abriria possibilidades muito fecundas de interpretação do fora-de-campo cinematográfico como um espaço potencial, virtual e dinâmico — convém não esquecer que a palavra virtual tem a sua origem na palavra latina *vis*, que significa igualmente força, pelo que, ao falar de espaço potencial, espaço dinâmico e espaço virtual estamos a sublinhar sempre as mesmas características do espaço). Numa direcção paralela à direcção espacial



[31] Sobre o fora-de-campo, cf. Gilles Deleuze, *A imagem-movimento. Cinema I*, trad. de Sousa Dias, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009, pp. 29-38, onde este dispositivo aparece assim introduzido: "O fora-de-campo remete para o que não se ouve nem se vê, mas que está no entanto perfeitamente presente" (p. 34). Ainda sobre a relação entre o espaço da fotografia ou do plano fílmico e o espaço do mundo, cf. S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Massachussets and London, 1979, pp. 23-25, embora a contraposição que, sob este ponto de vista, Cavell faz entre a fotografia e a pintura não mereça a minha inteira concordância, como decorre das considerações precedentes.



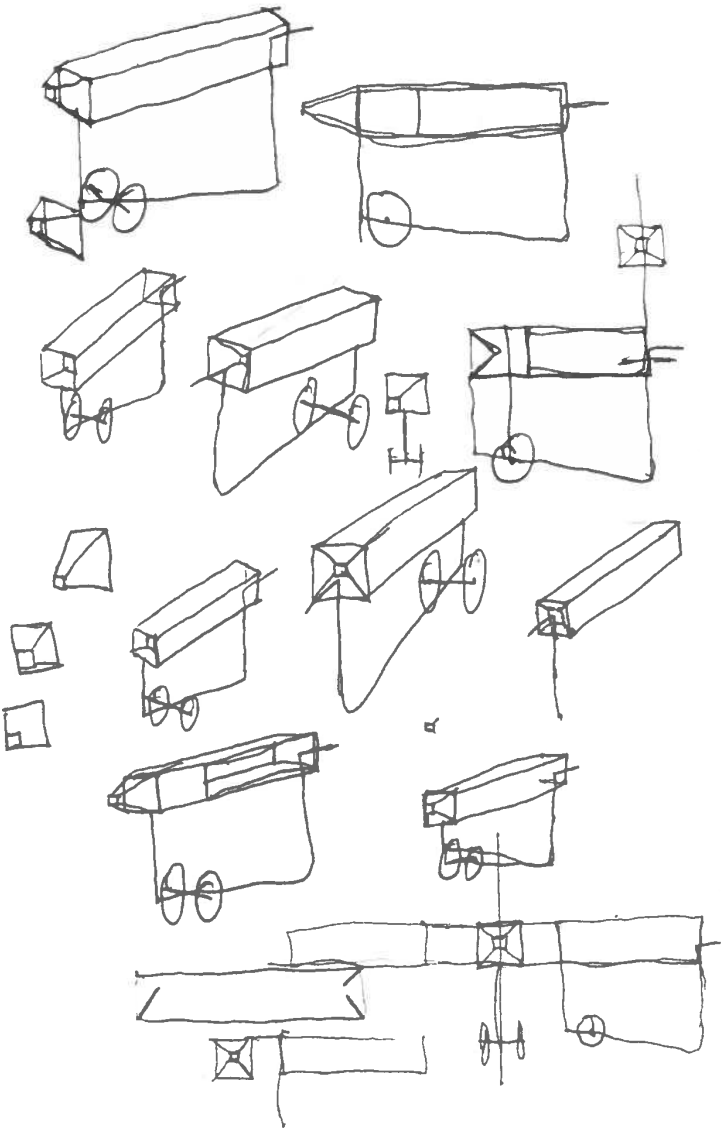
aberta pelo fora-de-campo criado pela imagem-som está a utilização da luz e das sombras no expressionismo alemão, cuja dinâmica Deleuze também sublinha em *A Imagem-Movimento* e que caracteriza como uma "geometria gótica" criadora de espaço: "A geometria não perde os seus direitos, mas é uma geometria muito diferente da geometria da escola francesa, porque está liberta, pelo menos directamente, das coordenadas que condicionam a quantidade extensiva e das relações métricas que regem o movimento no espaço homogéneo. É uma geometria 'gótica' que constrói o espaço em vez de o descrever: ela já não procede por metrização mas por prolongamento e acumulação. As linhas prolongam-se para lá de toda a medida até aos seus pontos de encontro, ao passo que os seus pontos de ruptura produzem acumulações. A acumulação pode ser de luz ou de sombra, como os prolongamentos podem ser pela sombra ou pela luz."[32]



Finalmente, para não nos alongarmos por outras artes, como a literatura[33] ou a fotografia, a propósito das quais reflexões análogas poderiam ser feitas, também a música, conhecida como uma arte dos sons, é, afinal, igualmente uma arte de criação de espaço. Basta, para o efeito, pensar no que é um som: uma onda que se propaga num espaço que cria ao mesmo tempo que nele se propaga, uma energia que se desdobra convocando emoções que se materializam nesse espaço criado. Para pensar a música como criação de espaço, basta fechar os olhos e ouvir um canto gregoriano, uma vocalização de Laurie Anderson ou de Meredith Monk, o chilreio de um pássaro ou os coros e os batuques de uma dança

[32] *Idem, ibidem*, p. 85.

[33] A propósito da literatura, veja-se a obra, já anteriormente referida, de G. Bachelard, *La poétique de l'espace*.



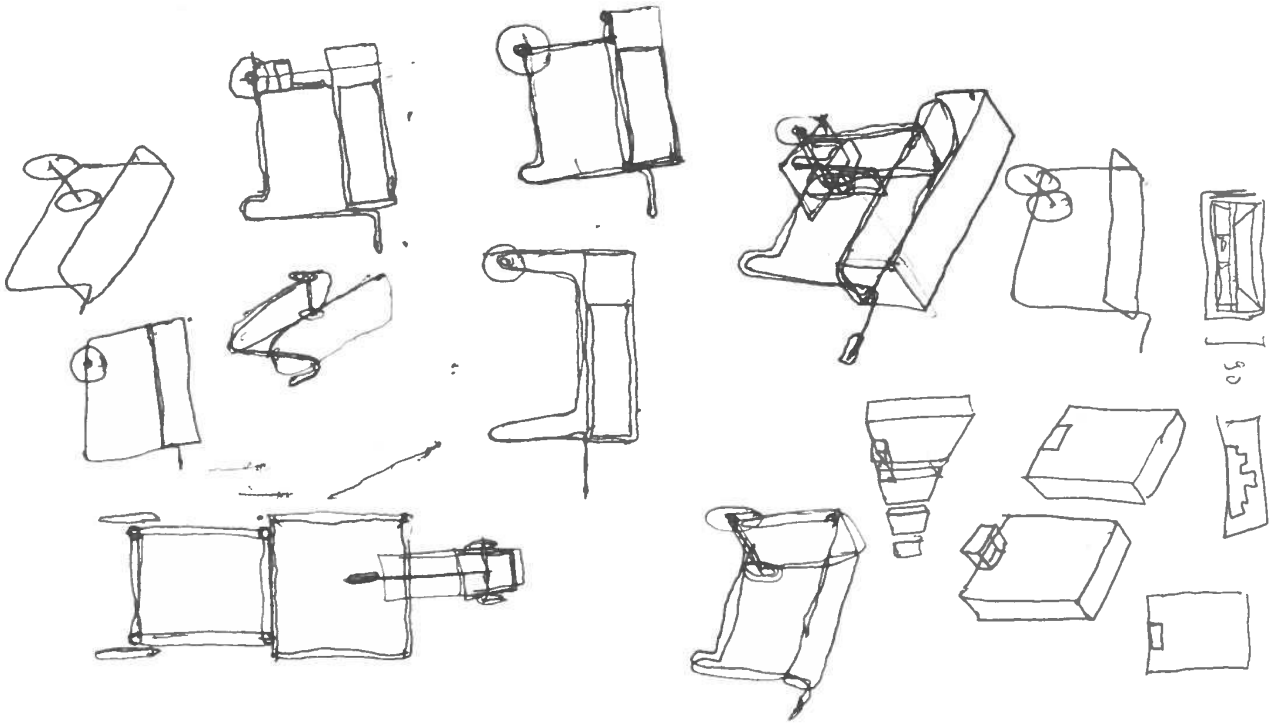
africana: quantos espaços diferentes não são criados por cada um destes sons ou complexos de sons diferentes? A música abre-se em espaço, materializa-se em espaço, compõe-se em espaço, faz-se espaço no espaço de que brota. Merleau-Ponty constata expressivamente a este propósito: "Na sala de concerto, quando abro os olhos, o espaço visível parece-me estreito em relação a este outro espaço onde há pouco a música se desenvolvia, e mesmo se mantenho os olhos abertos enquanto se toca um trecho parece-me que a música não está verdadeiramente contida neste espaço preciso e mesquinho. Ela insinua através do espaço visível uma nova dimensão em que se solta, como, nos alucinados, o espaço claro das coisas percebidas se redobra misteriosamente num 'espaço negro' onde outras presenças são possíveis."[34]

No entanto, o espaço musical apresenta uma característica especial: só pode ser efectivamente pensado através da mediação do tempo. Anne Boissière, que já citámos, convoca para pensar esta mediação, as propostas do psiquiatra germano-americano Erwin Straus, que, num texto de 1930 dedicado às formas do espacial, pensa a articulação entre espaço e movimento vivo através da relação entre a dança e a música. Assim, ele "faz do movimento dançado o modelo mais próximo do movimento vivo. Na condição, todavia, de que este movimento possa ser compreendido como musicalizado, ou sob as ordens da música, o que ele exprime falando do espaço dançado como um espaço acústico, isto é, não já subordinado ao sentido da visão e da óptica, mas da escuta."[35]. Assim, na música, não é apenas o corpo, nos seus gestos, que cria e recria espaço, não é apenas a visão, através do olhar que abre



[34] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 267.

[35] Anne Boissière, art. cit., p. 139.

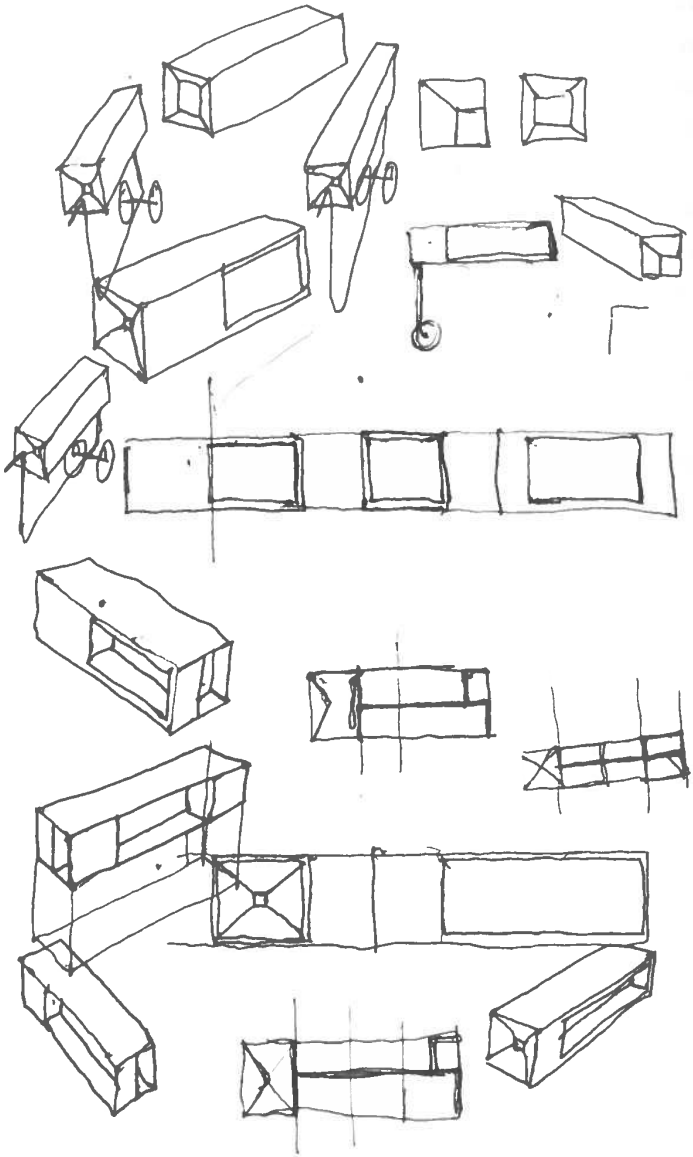


espaço nos lugares habitados por coisas e praticados por movimentos, mas é também o ouvido que subitamente se transforma num sentido do espaço, convocando uma atitude diferente da atitude do registo visual: se a visão reclama um domínio daquilo que vê, como as tentações do panóptico imaginado por Bentham[36] e comentado e aprofundado por Foucault[37] tão bem documentam, o ouvido reclama uma atitude de escuta, de acolhimento, de recepção do sentido do espaço do mundo e do seu ritmo e de uma resposta que prolonga em novas ressonâncias espaciais os ecos que nele vibram, que o provocam e que o interpelam. Isto porque, afinal, o espaço de que brota a música é, antes de mais, o espaço do silêncio: não como um vazio, mas como uma plenitude. Uma plenitude tão plena que dizê-la, exprimi-la, é já traí-la. Talvez o espaço do silêncio seja, afinal, o espaço que está na origem de todos os espaços.



[36] Cf. J. Bentham, *El panóptico*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1989 (rep da edição de 1822).

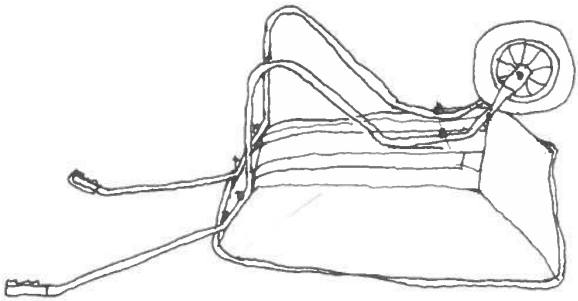
[37] Cf. M. Foucault, *El ojo del poder*, Las Ediciones de la Piqueta, 1989.

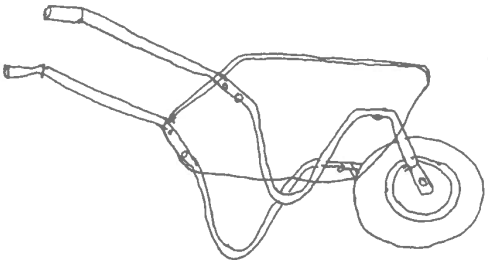


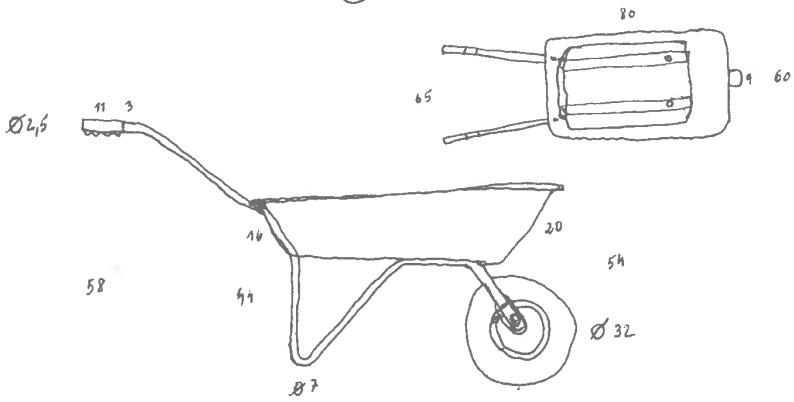
## 5. O espaço latente e vivo de Appia

Mas regressemos de novo ao espaço cénico, o espaço das artes performativas, para tentarmos captar, de uma forma ainda mais profunda, o seu carácter potencial e a sua dimensão dinâmica. Fá-lo-emos, no teatro, através de um dos nomes que mais marcou, no início do século XX, a revolução do espaço cenográfico, Adolph Appia, e, na dança, recorrendo à mediação de um filósofo português que a pensou de uma maneira conceptualmente bastante fecunda, José Gil.

Um dos escritos mais marcantes e significativos de Appia é o seu célebre livro *A obra de arte viva*. Tentando, nesta obra, pensar como é que no teatro se reúnem as diversas artes de que ele resulta, o cenógrafo e encenador suíço distingue entre as artes do tempo (a poesia/texto e a música) e as artes do espaço (a pintura, a escultura e a arquitectura). No entanto, tomada cada uma delas apenas no respectivo trabalho do artista em si, elas tendem para a fixação, sem que o dinamismo da acção teatral esteja ainda presente. Então, o que faz efectivamente o teatro é o movimento, que, superando a mera sucessão de formas inscritas na duração e a mera sucessão de palavras e sons, une todas estas artes numa organicidade viva. É, assim, o movimento o princípio do teatro: "O *movimento*, a mobilidade, eis o princípio director e conciliante que regulará a união das nossas diversas formas de arte para as fazer convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática; e como ele se anuncia enquanto único e indispensável, ordenará hierarquicamente estas formas de arte, subordinando-as umas às outras tendo em vista uma






80
9
60
65
11
3
Ø2,5
20
16
54
58
44
Ø32
87

harmonia que, sozinhas, teriam procurado em vão"[38]. Assim, é o movimento que permite realizar o espaço, actualizá-lo, dado que o espaço cénico, a cena, sendo um espaço vazio (antes de Brook, já Appia formulou esta noção e utilizou esta expressão), deve ser concebido como um espaço latente. Por isso, depois de dizer que "a cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias" e de ter contraposto ao espaço da cena o espaço do público que se apresenta já definitivamente fixado e imóvel, define claramente em que termos é que deve ser concebido esse vazio: "Isolado, o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação e, por conseguinte, deve ser disposto através de contínuas mudanças. Ele é mais ou menos iluminado; os objectos que aí se colocarem esperarão uma luz que os torna visíveis." E acrescenta em termos muito significativos: "Este espaço não é, pois, de qualquer maneira, senão em potência (latente) tanto para o espaço como para a luz. — Eis dois elementos primordiais da nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição."[39]

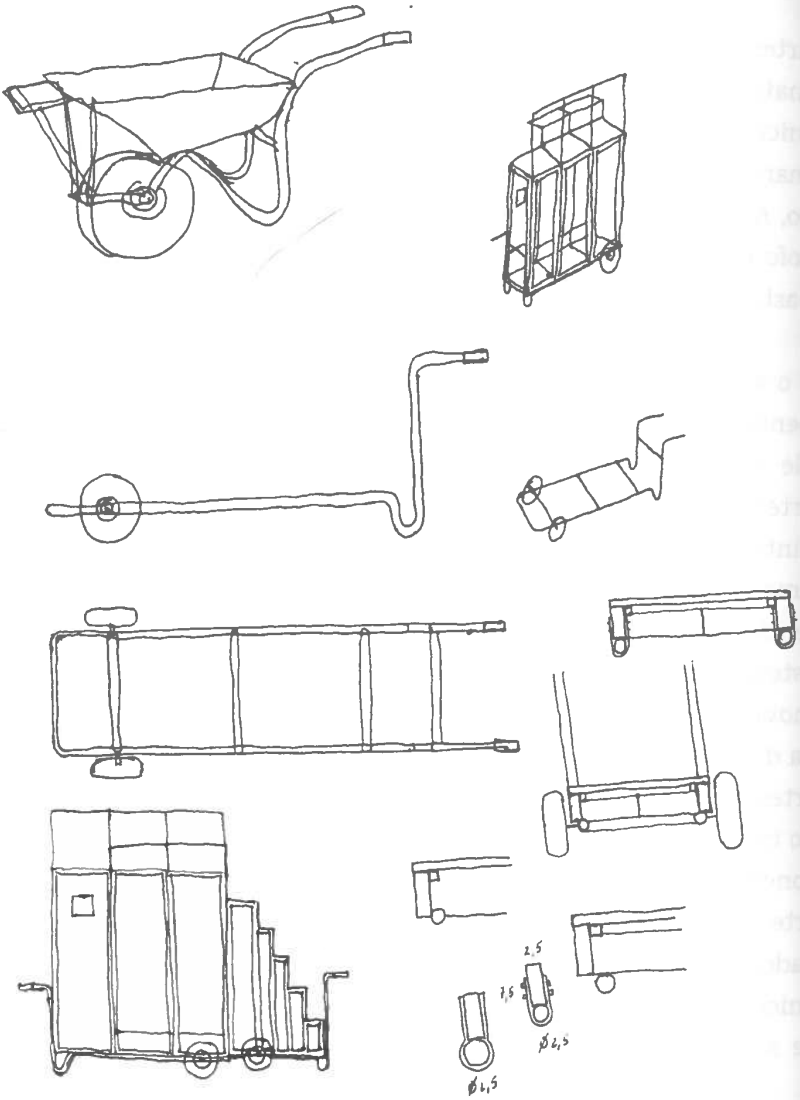


Para além do carácter inovador desta atenção à luz como reconfiguradora do espaço, encontramos aqui a mesma palavra e o mesmo conceito que algumas décadas depois Winnicott utilizará para falar do espaço cultural e artístico: a noção de potência, que faz com que o espaço cénico comece por ser definido como um espaço latente, ou seja, utilizando a expressão de Appia, um espaço em potência para o próprio espaço. Perguntar-se-á, então, o que fará transitar esse espaço da potência para o acto. E a resposta de Appia, para além da luz, remete para o único dispositivo capaz

---

[38] A. Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, in A. Appia, *Œuvres complètes*, III, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 361.

[39] *Idem ibidem*, p. 362


2,5
7,5
ϕ4,5
ϕ4,5

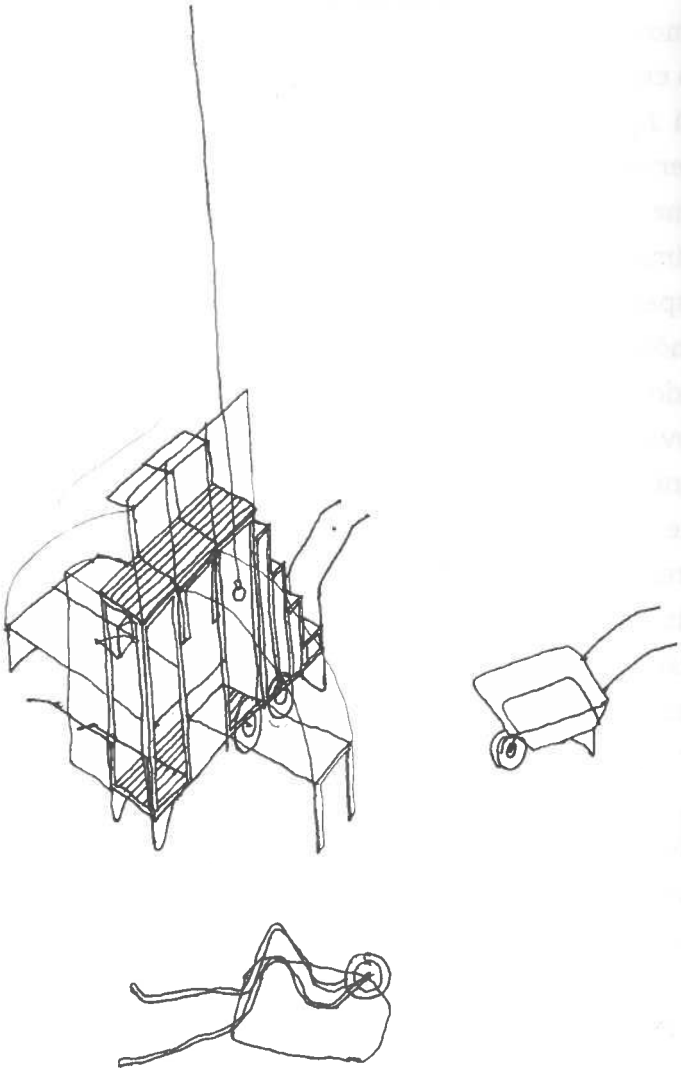
de inscrever nesse espaço latente o movimento, ou seja, o corpo do actor: "O corpo, vivo e móvel, do actor é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, pois, capital." E esclarece: "Com uma mão, o actor apodera-se do texto, com a outra segura, num feixe, as artes do espaço, depois reúne, irresistivelmente, as suas duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral." E conclui: " O corpo vivo é o criador desta arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os seus diversos factores, já que está à sua cabeça. É do corpo, plástico e vivo, que nós devemos partir para chegar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática."[40] O corpo vivo do actor é, assim, aquilo que poderíamos chamar o agenciador do espaço e do tempo, mas um agenciador que não se limita a um mero trabalho de ordenação, mas também de geração actualizadora, na medida em que faz avançar do latente para o real, do potencial para o actual, do ainda não para o já em presença. Porque tal corpo, como a seguir acrescenta o autor, não é apenas móvel, mas é plástico, o que significa que é também espaço e, por isso, interface com a dimensão arquitectural do lugar em que se movimenta através da forma escultural em que se exprime e apresenta.

Na sequência destas considerações, Appia tenta mostrar como o corpo vivo intervém em cada uma das artes do espaço e das artes do tempo, para depois mostrar como acontece, no teatro, em primeiro lugar, a duração viva (essa duração viva resulta do facto de a música se tornar "forma viva no espaço"[41] através, justamente do corpo do actor, o único elemento cénico a ouvir os sons, num processo de interacção em que o corpo abandona a sua vida própria à música, para a receber de novo da sua mão,



[40] *Idem, ibidem*, p. 362.

[41] *Idem, ibidem*, p. 368.

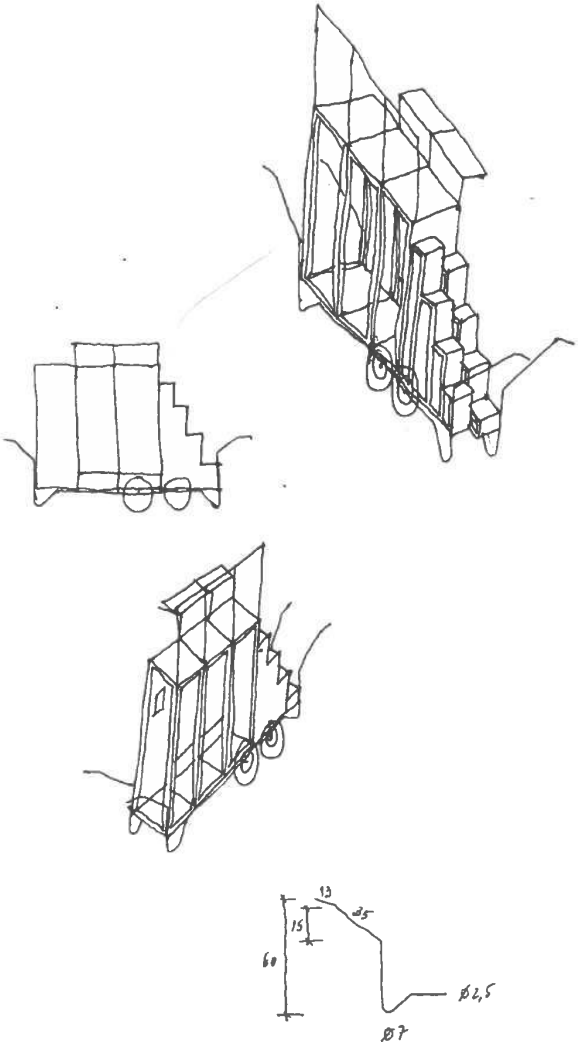


mais ordenada e transfigurada). Assim, como conclui o autor, "a *duração viva* será, pois, a arte de exprimir, simultaneamente no tempo e no espaço, uma ideia essencial. Ela chega aí tornando a sucessão das formas vivas do corpo humano e a sucessão das durações musicais *solidárias* umas das outras."[42]

É depois de analisar a duração viva que Appia se debruça sobre o espaço vivo, sempre pela mediação do corpo do actor. E dessas considerações sobre o espaço vivo decorre, em primeiro lugar, a diferença que ele estabelece entre a relação do corpo com o espaço na vida quotidiana e a relação do corpo com o espaço na representação ou, como ele refere, em situação expressiva. Na vida quotidiana tudo é feito para que o corpo, pelas suas formas, despose as formas do espaço: basta olhar para os desenhos dos móveis que instalamos nas nossas habitações. No entanto, para que haja expressividade, para que se perceba a vida do espaço em articulação com a vida do corpo, é necessário operar uma oposição entre o corpo e o espaço, pois só assim o corpo transmite vida ao próprio espaço. Afirma Appia: "Para receber do corpo vivo a sua parte de vida, o espaço deve fazer oposição a este corpo; desposando as nossas formas, ele aumenta ainda a sua própria inércia. Por outro lado, é a oposição do corpo que anima as formas do espaço. O espaço *vivo* é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas. A reciprocidade é perfeita."[43] E Appia dá um exemplo: "O corpo vem a tocar um pilar [Appia refere-se concretamente a um pilar quadrado de ângulos claramente marcados]; a oposição acentua-se significativamente. Enfim, o corpo apoia-se contra o pilar cuja imobilidade lhe oferece um ponto de apoio sólido: o pilar resiste; age! A oposição criou a vida da forma



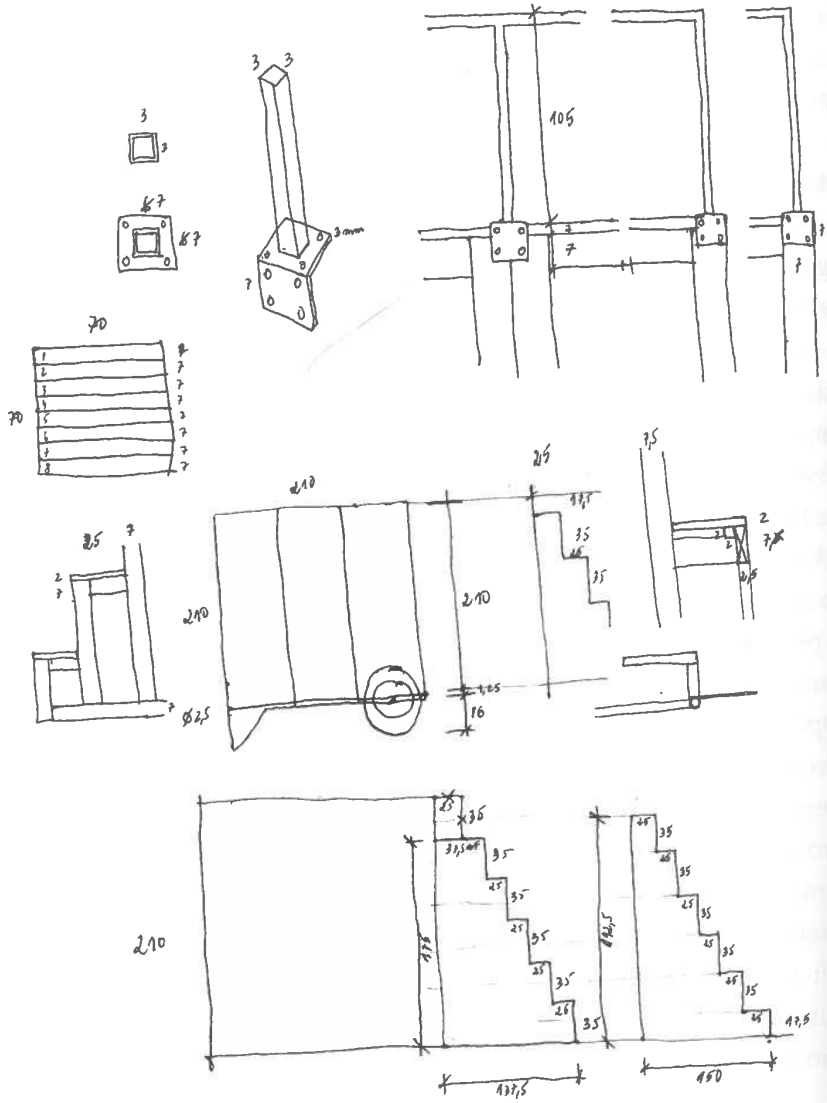
[42] *Idem, ibidem*, p. 371.
[43] *Idem, ibidem*, p. 372.


13
15
35
60
Ø2,5
Ø7

inanimada: o espaço tornou-se vivo!"[44] Nada disto aconteceria se o pilar se adaptasse às curvas e aos movimentos do corpo: nesse caso, em vez de o corpo comunicar vida ao pilar, mataria o próprio pilar. Resulta daqui que o que torna vivo o espaço é o movimento do corpo vivo: o movimento do corpo, intérprete da música que o anima, dirige-se às formas inanimadas e anima-as, torna visível o movimento que nelas já está latente, actualiza a sua potência. Nestes termos, quanto mais o espaço cénico for desenhado para fazer sobressair esta oposição, mais eficaz ele será na mostração da sua vida ou da vida que o corpo do actor lhe empresta, como se entre o actor, o encenador e o cenógrafo se gerasse o desenvolvimento de uma dupla geometria: a geometria das formas do corpo e dos seus movimentos e a geometria das formas do espaço que se lhe contrapõem para fazer aquilo que, muitos anos depois de Appia, Barba chamará a dilatação, pois o que Appia aqui procura demonstrar é como é que o espaço vivo, pela acção do corpo, se transforma num espaço dilatado e faz da acção teatral uma acção de dilatação do corpo e do espaço: do espaço através do corpo e do corpo através do espaço, pois, como refere Appia, a reciprocidade é perfeita.



[44] *Idem, ibidem*, p. 373.


105
210
210
210
137,5
150

## 6. A forma das forças e a criação do espaço em José Gil

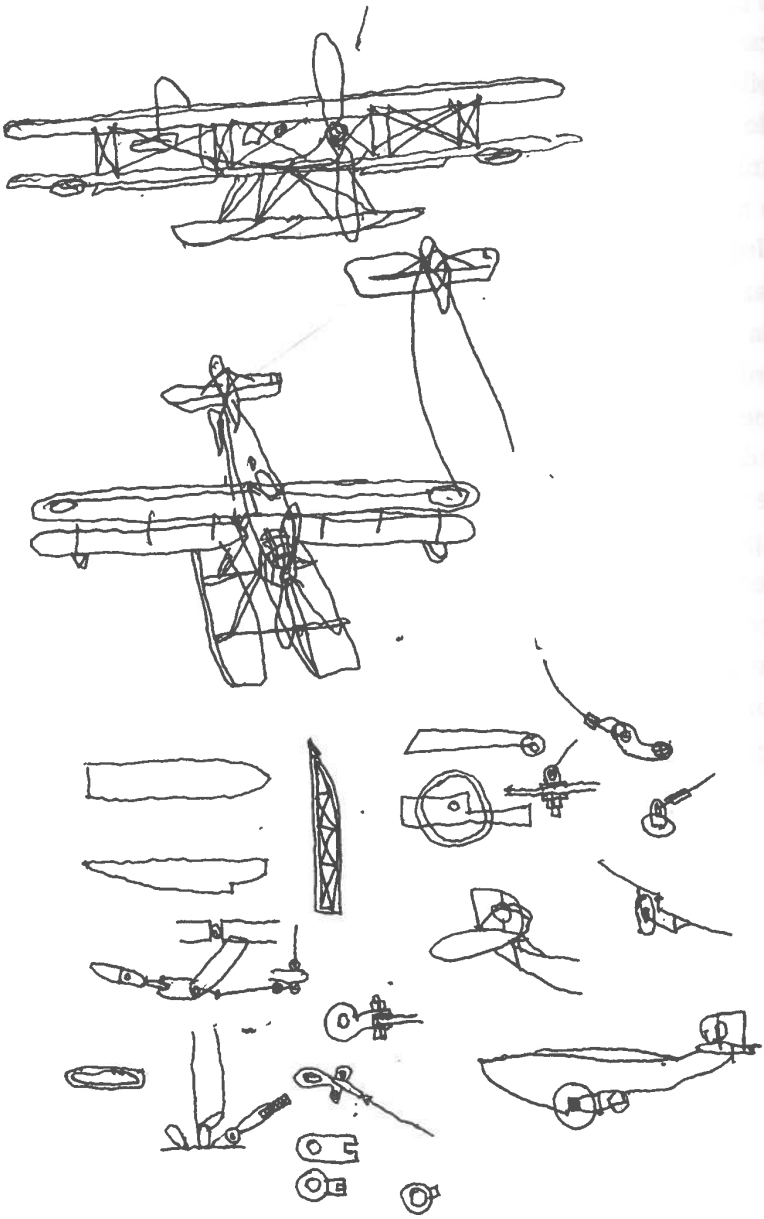
Se o espaço cénico no teatro é um espaço vivo, em expansão ou contracção permanentes (e, paradoxalmente, entendo que tanto a expansão como a contracção são duas formas de dilatação), também na dança o é e José Gil, na obra que dedicou à dança, com o título *Movimento total*, aprofundou-o em termos muito expressivos e significativos. Para entender, no entanto, as considerações do filósofo português nessa obra, julgo ser conveniente fazer uma breve passagem por um dos últimos capítulos de *A imagem-nua e as pequenas percepções* que nos oferece efectivamente as bases para o que tenho vindo a chamar uma dinamologia do espaço. Nesse capítulo, intitulado "A desimplicação e as forças do mundo", José Gil debruça-se sobre um conceito nuclear na prática artística como prática diferente da prática quotidiana: o conceito de forma de forças.



Creio distinguir neste conceito, mais uma vez, a noção aristotélica de forma quando ele define a forma da força como "a resultante de todos os jogos de forças que agitam a atmosfera e que nela desenham uma curvatura, uma tendência maior, a direcção de um movimento"[45]. É por isso, que, pouco depois, dirá que "a forma das forças proporciona-nos o prevermos a sequência, no plano do invisível, da mesma figura que é dada, uma vez que contém em si o passado e o futuro da morfogénese"[46]. A forma das forças está presente tanto num poema como na interpretação de uma

[45] José Gil, *A imagem nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*, 2º ed., Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p. 276.

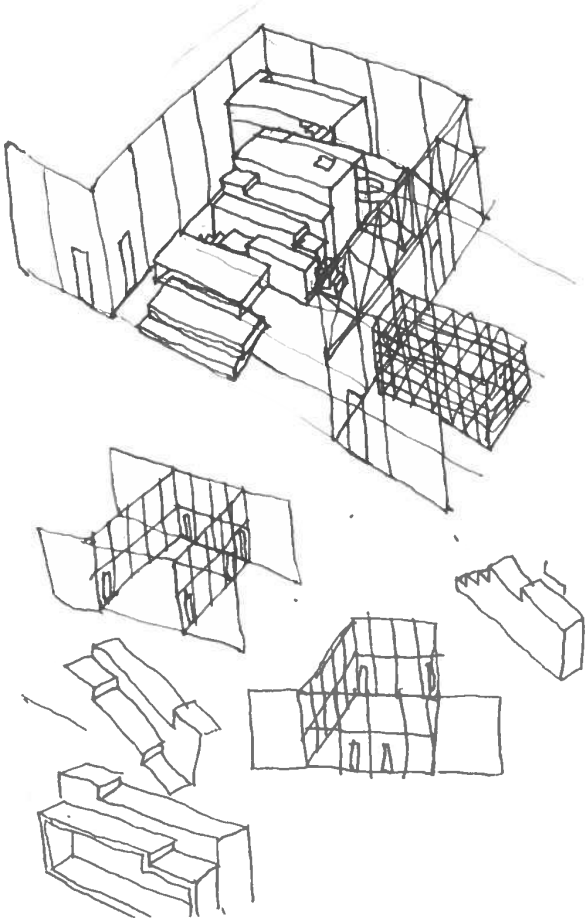
[46] *Idem, ibidem*, p. 277.



personagem, tanto num quadro, como numa sucessão de imagens cinematográficas, tanto num espaço cénico, como no gesto de um dançarino ou de uma dançarina, e ela é indissociável do esforço, de que Laban fez o princípio do gesto dançado, já que é pelo esforço que se tenta vencer o que pesa ou se opõe ao surgimento da forma (repare-se como parecemos estar perto de Appia ao falar da oposição entre as formas do corpo e as formas do espaço). Toda a prática artística é uma passagem à expressão das formas das forças do mundo contraídas no gesto, no acto, no movimento através da qual se realiza e, como diz o filósofo, "toda a passagem à expressão modifica e perturba a ordem do mundo num instante dado, porque é uma manifestação de 'potência'. Quando a força se exprime, é a força inteira do mundo que se encontra: a força singular tem de vencer a força do mundo para se expressar."[47] Ou seja, a força que se exprime e que se exprime na sua forma é uma complicação, um co-envolvimento das forças do mundo que se curvam na forma que essa força adquire ao exprimir-se. E se é no corpo que essa força se exprime numa forma de forças, é o espaço do corpo que é convocado para este movimento de expressão. Ora o espaço do corpo é todo o espaço: é o espaço do corpo próprio, mas no espaço do corpo próprio todo o espaço se inscreve, como o corpo próprio se expande em todo o espaço, nele desimplicando as forças do mundo. É neste contexto que se compreende o duplo movimento da forma artística: ao mesmo tempo que implica na forma das forças as forças do mundo, opera a sua desimplicação conseguida através da sua vibração, e a inscrição que a arte realiza é, assim, simultaneamente, uma implicação e uma desimplicação. O que nos permite compreender as seguintes afirmações do filósofo: "A arte não inscreve uma ausência (...) mas o espaço vazio,



[47] *Idem ibidem*, p. 278.



o branco que tornou possível essa ausência; em suma, a ausência da ausência desta coisa ausente. A arte faz circular o vazio para que advenha não a presença de uma coisa, mas a vibração de uma forma singular libertada das forças do mundo."[48]

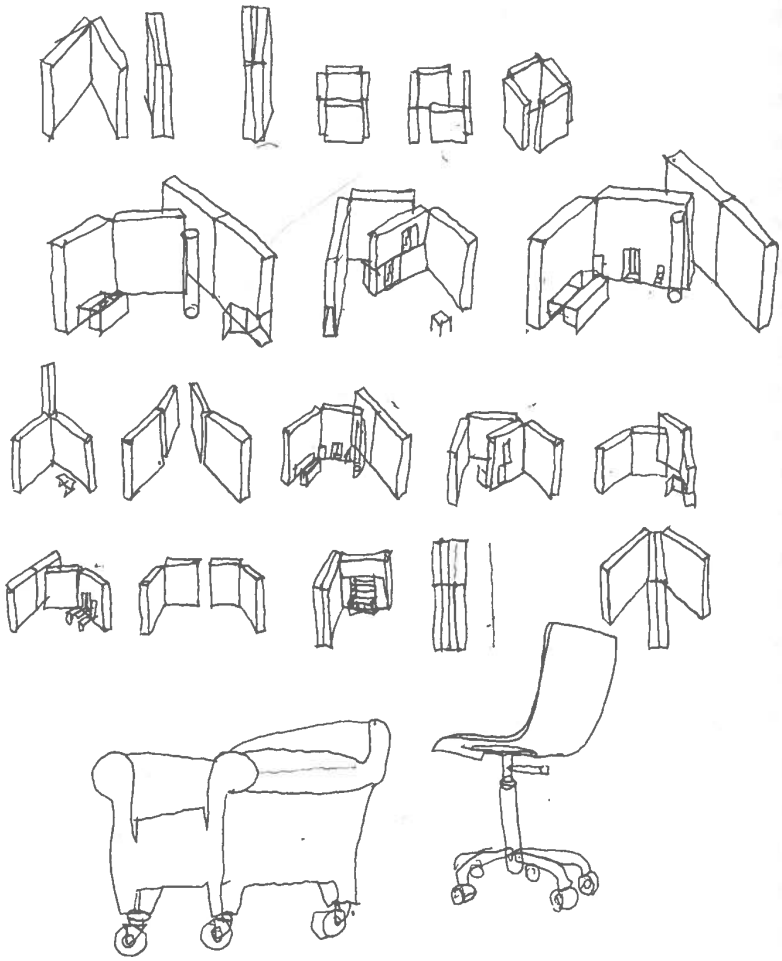
Apetrechados com estas considerações e com a referência incontornável de Laban, aproximemo-nos agora do modo como o espaço cénico é pensado numa reflexão sobre a dança, que toma, mais uma vez e de forma significativa, como eixo central, o movimento do corpo. Em *Movimento total*, o capítulo mais adequado para esta nossa aproximação e para o cruzamento com as referências que anteriormente mobilizámos, é o capítulo sobre "o corpo paradoxal". E José Gil não poderia ser mais incisivo nas palavras com que abre esse capítulo: "Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objectivo. Não se desloca *no* espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento."[49]. É muito sintomática, a este propósito, a ideia de que, nesta arte (e não só: também no teatro e no desporto) o espaço constitui uma espécie de "prótese natural do corpo", prolongando-o e formando, assim, uma espécie de "novo corpo". O espaço da dança é, pois, um espaço feito corpo, pelo próprio corpo, que, ele mesmo, devém espaço no momento em que se desdobra em espaço. Aqui o corpo vivo de Appia devém, pela sua vida e pela sua plasticidade, *corpo paradoxal*, porque é, ao mesmo tempo, "feixe de forças e transformador de espaço e de tempo", abertura para os outros corpos e despojamento de si, é um corpo humano que "pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento"[50]. Em última análise, o espaço não é o outro do corpo, mas,



[48] *Idem, ibidem*, p. 287.

[49] José Gil, *Movimento total. O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001, p. 57.

[50] *Idem, ibidem*, p. 69.

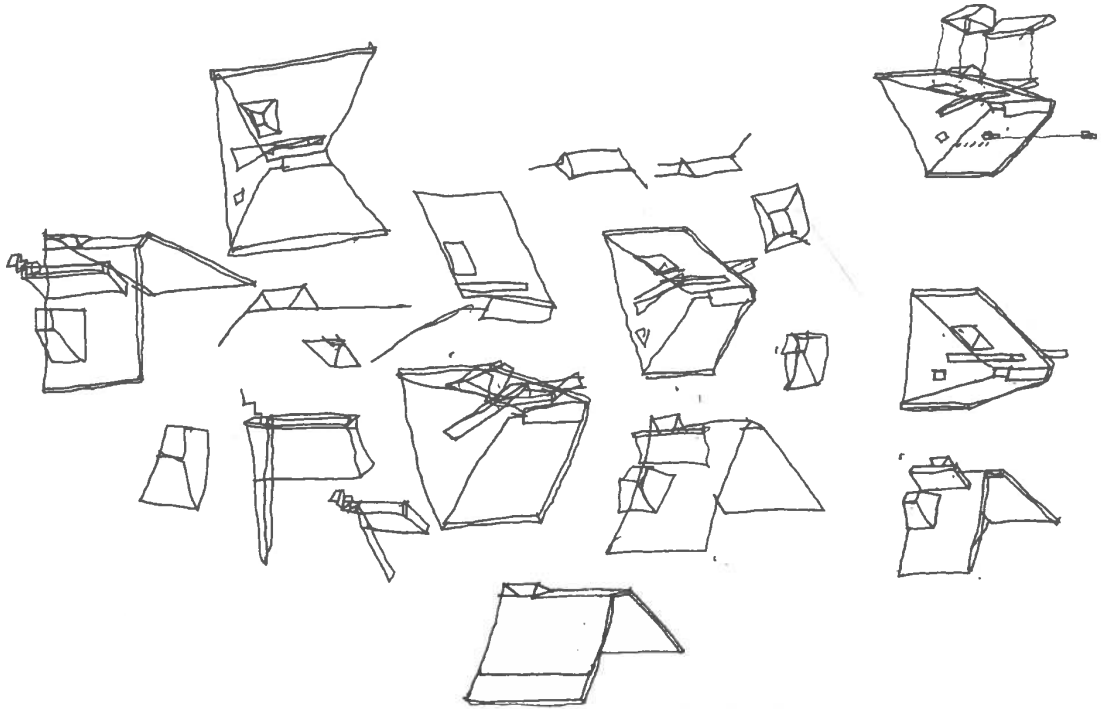


no casamento que o corpo faz com o espaço, ele torna-se espaço e desdobra-se em espaço: "Este corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser *no* espaço e de devir espaço, quer dizer de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advêm texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados espaços paradoxais de Escher ou de Penrose [...]."[51] Isto significa que não há um corpo e um espaço, mas há um corpo-espaço, tal como, em última análise, também não há um corpo e uma mente, mas há um corpo-mente: a dilatação do corpo é dilatação do espaço, como a dilatação do corpo é também a dilatação da mente[52]. Na dança e no teatro, porque estas considerações de José Gil tanto se aplicam à dança como ao teatro, o corpo é o dispositivo, diria até a interface, que torna possível a captação e a expressão das formas das forças que se concentram num gesto, num olhar, num movimento ou simplesmente numa posição ou numa correlação de posições, estabelecendo assim uma ligação entre espaço interior e espaço exterior, ao mesmo tempo que estabelece uma ligação entre o espaço e o tempo.



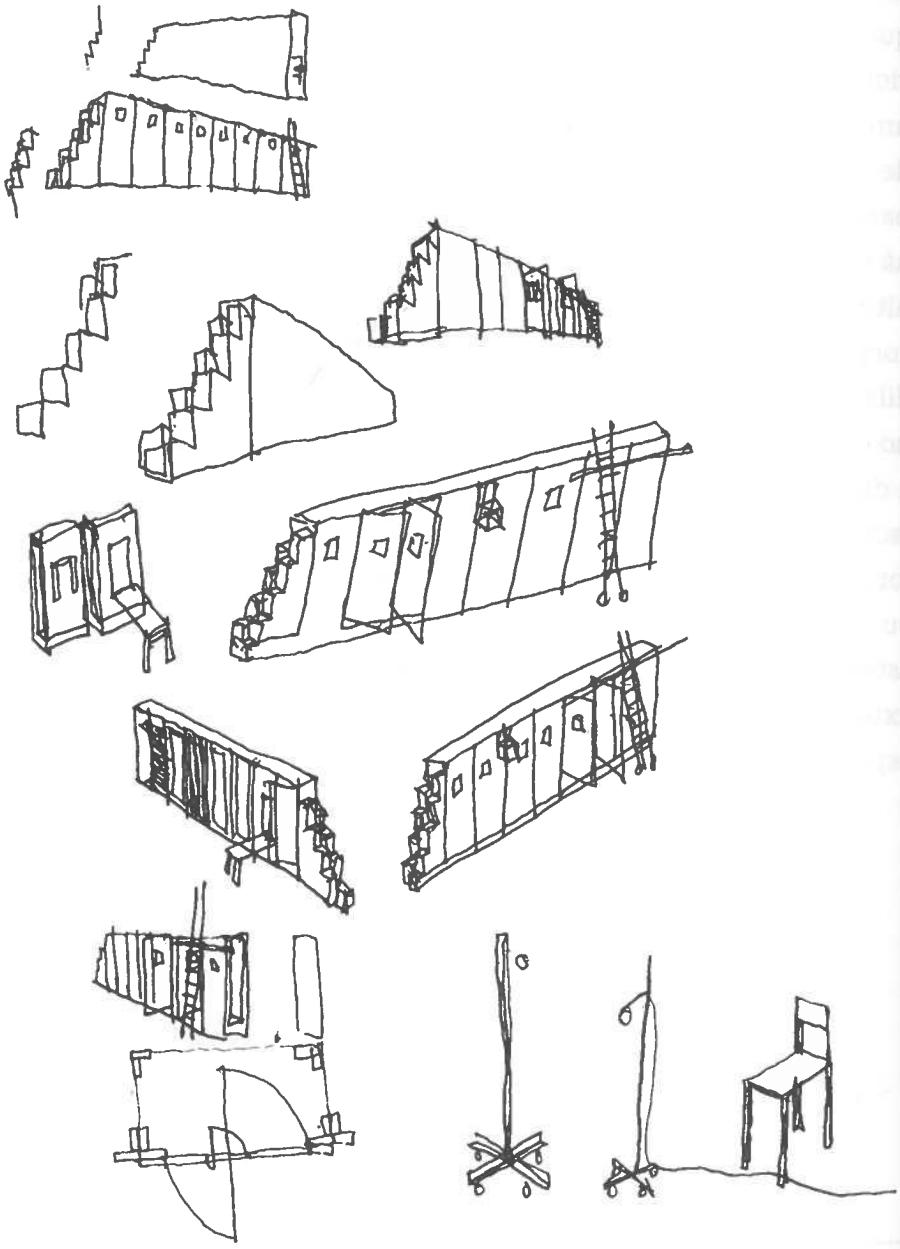
[51] *Idem, ibidem*, p. 69.

[52] Cf,. a este propósito, E. Barba, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, trad, de R. Skeel, Buenos Aires, Catálogos, 2005, p. 138.



## 7. As outras dimensões do espaço

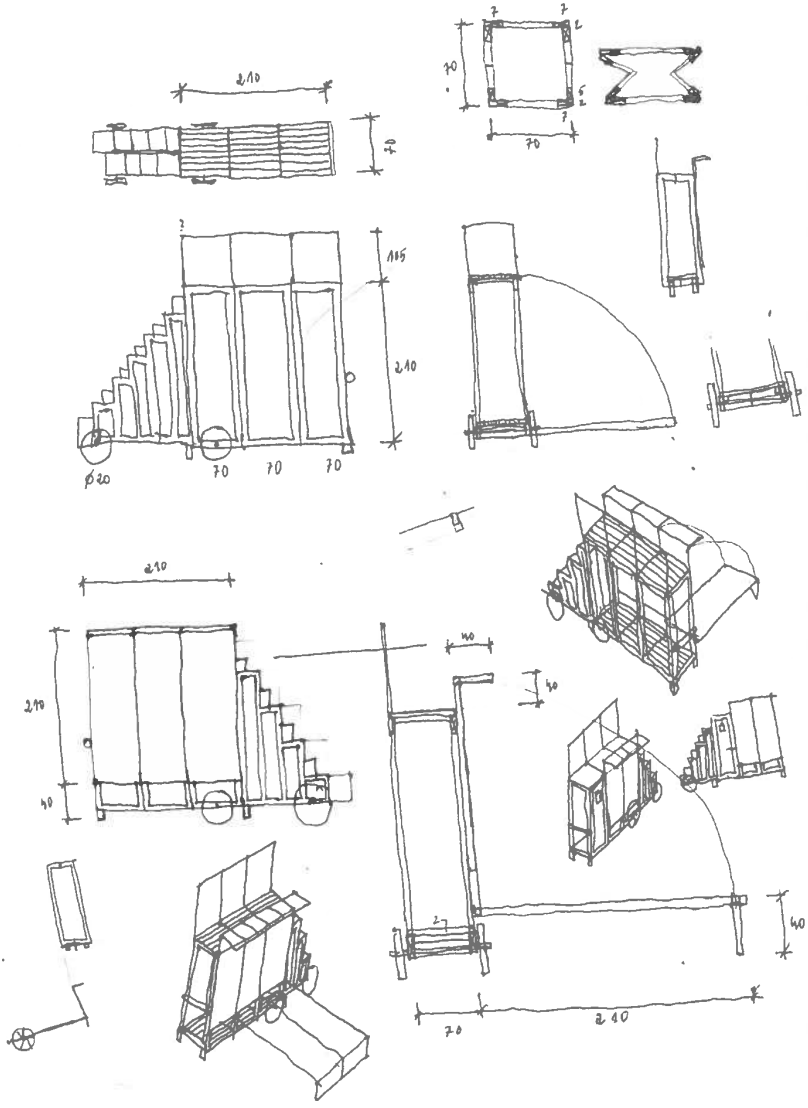
E com a dimensão do tempo entramos no último ponto desta dinamologia do espaço que aqui proponho. É que, na verdade, não há espaço sem tempo. E vimos já como muitos dos pensadores pelos quais passámos associam profundamente o espaço com o tempo. Por isso, sinto-me tentado a dizer que o tempo é talvez a quarta dimensão do espaço, tal como Einstein já pressupôs na sua teoria da relatividade: para além da altura, da largura e da profundidade, há a dimensão temporal. E a dimensão ou as dimensões do tempo abrem novas dimensões no espaço, por dentro do espaço, mais uma vez contribuindo para a sua extensão, dilatação ou contracção. O espaço pode assim ser contraído por um tempo curto, como é o tempo de um suspiro, ou ser dilatado por um tempo longo, como é o tempo do amor. Mas, sobretudo, o espaço pode ser ampliado pelo tempo passado, abrir-se pelos seus corredores, pelos seus subterrâneos e pelos seus labirintos. Ou pode ser ampliado pelo futuro, pela sua novidade, pela sua criatividade, pelo seu espanto. O espaço ampliado pelo tempo do passado é o espaço criado pela memória. Quantos caminhos não nos abre a memória no nosso espaço interior? O espaço ampliado pelo tempo futuro é o espaço da imaginação, pois a imaginação é a capacidade de criar continuamente novos espaços e novas figuras do espaço. O espaço da memória é o espaço da narrativa, das nossas narrativas e das narrativas dos outros. O espaço da imaginação é o espaço da esperança e da utopia: o espaço novo num novo espaço. Os nossos espaços são sempre espaços cruzados pelos tempos: espaços da memória e espaços da imaginação, espaços das raízes e espaços



da viagem, espaços do passado e espaços do futuro. O que significa que, se o espaço cénico é um espaço potencial, a potência que ele é, a latência que o marca, o situam, assim, no entre-espaço do tempo através do entre-tempo do espaço. Mas como os tempos, em teatro, nunca são os mesmos, pois o tempo teatral não é o tempo cronológico, mas um tempo cairológico, não é o tempo do ponteiro dos relógios mas o tempo intensivo da experiência estética e artística, isto significa que a dimensão temporal que se abre no espaço multiplica os espaços consoante nos movimentamos na dramaturgia orgânica, na dramaturgia narrativa ou na dramaturgia evocativa para utilizar as categorias de Barba no seu último livro[53], ou seja, consoante nos movimentamos no tempo do corpo vivo, no tempo dos materiais narrativos mobilizados ou no tempo interior dos espectadores, das suas experiências perceptivas e das suas ressonâncias internas. Uma escada que se sobe pode ser a escada para o tempo do corpo que sobe esses degraus, a escada para o tempo do fantasma do pai de Hamlet ou a escada para o tempo das diferentes memórias familiares das diferentes infâncias dos espectadores. Mas isto leva-nos, então, a colocar ao lado desta quarta dimensão do espaço cénico, que é o tempo, uma quinta dimensão que é a dimensão da emoção e da afectividade. Porque o espaço cénico é também um espaço emotivo e afectivo, que remete para as expectativas e para as memórias afectivas e, com elas, abre novos espaços dentro do espaço. Assim, o labirinto do tempo e das emoções transforma o espaço num labirinto que é a potência para muitos labirintos, como as diferentes galerias hexagonais da biblioteca de Babel no conto de Borges. Por isso, para terminar esta incursão em torno do carácter potencial do espaço teatral em ordem a elaborar alguns contributos para a sua dinamologia, seria



[53] Cf. E. Barba, *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009, pp. 30-37.


210
70
105
210
ø20
70
70
70
210
210
40
40
40
40
70
210

tentado a dizer, parafraseando o escritor argentino, que o espaço cénico é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono e cuja circunferência é inacessível[54], ou então, parafraseando a sentença pseudo-hermética em que esta se inspira, que o espaço cénico é uma esfera infinita cujo centro está em toda a parte e a circunferência em parte nenhuma.

*Paradela da Cortiça, Outubro de 2013*
**João Maria André**

## *Legendas dos desenhos*

p10. **Quando o Inverno Chegar**
de José Luis Peixoto, com encenação de Marco Martins, Teatro São Luiz, 2007.

p12. **Quando o Inverno Chegar**
de José Luis Peixoto, com encenação de Marco Martins, Teatro São Luiz, 2007.

p14. **Avalanche**
de Ana Bola, com encenação de António Pires, Teatro Villaret, 2006.

p16. **Avalanche**
de Ana Bola, com encenação de António Pires, Teatro Villaret, 2006.

p18. **Avalanche**
de Ana Bola, com encenação de António Pires, Teatro Villaret, 2006.

p20. **Bruno Nogueira a solo**
de Bruno Nogueira e João Quadros, Teatro São Luiz, 2007.

p22. **Bruno Nogueira a solo**
de Bruno Nogueira e João Quadros, Teatro São Luiz, 2007.

p24. **Leôncio e Lena**
de Georg Büchner, com encenação de Konrad Zschiedrich, A Escola da Noite, Teatro Académico Gil Vicente, 1994.

p26. **Leôncio e Lena**
de Georg Büchner, com encenação de Konrad Zschiedrich, A Escola da Noite, Teatro Académico Gil Vicente, 1994.

p28. **Arranha Céus**
de Jacinto Lucas Pires, com encenação de Ricardo Pais, Teatro Nacional São João, 1999.

p30. **A Casa de Bernarda Alba**
de Federico García Lorca, com encenação de Diogo Infante e Ana Luísa Guimarães, Teatro São Luiz, 2005.

p32. **Sem Título**
série caixas, 2013.

p34. **O Bosque**
de David Mamet, com encenação de João Lopes, Teatro Aberto, 2007.

p36. **O Bosque**
de David Mamet, com encenação de João Lopes, Teatro Aberto, 2007.

p38. **Arquitecturas em Palco**
Curadoria de João Mendes Ribeiro, 11ª Quadrienal de Praga, 2007.

p40. **Objectos para Ver Fotografias**
com fotografias de Daniel Blaufuks, Coimbra, 2003.

p42. **Objectos para Ver Fotografias**
com fotografias de Daniel Blaufuks, Coimbra, 2003.

p44. **Objectos para Ver Fotografias**
com fotografias de Daniel Blaufuks, Coimbra, 2003.

p46. **Objectos para Ver Fotografias**
com fotografias de Daniel Blaufuks, Coimbra, 2003.

p48. **Falemos de [7] Casas em Cascais**
Curadoria de Ana Tostões, Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010.

p50. **Falemos de [7] Casas em Cascais**
Curadoria de Ana Tostões, Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010.

p52. **Falemos de [7] Casas em Cascais**
Curadoria de Ana Tostões, Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010.

p54. **As Orações de Mansata**
de Abdulai Sila, com encenação de António Augusto Barros, A Escola da Noite, Teatro da Cerca de São Bernardo, 2013.

p56. **As Orações de Mansata**
de Abdulai Sila, com encenação de António Augusto Barros, A Escola da Noite, Teatro da Cerca de São Bernardo, 2013.

p58. **As Orações de Mansata**
de Abdulai Sila, com encenação de António Augusto Barros, A Escola da Noite, Teatro da Cerca de São Bernardo, 2013.

p60. **As Orações de Mansata**
de Abdulai Sila, com encenação de António Augusto Barros, A Escola da Noite, Teatro da Cerca de São Bernardo, 2013.

p62. **As Orações de Mansata**
de Abdulai Sila, com encenação de António Augusto Barros, A Escola da Noite, Teatro da Cerca de São Bernardo, 2013.

p64. **O Céu de Sacadura**
de Luísa Costa Gomes, com encenação de Nuno Carinhas, Teatro Nacional D. Maria II, 1998.

p66. **A Ópera dos Três Vinténs**
de Bertolt Brecht, com encenação de João Lourenço, Teatro Aberto, 2005.

p68. **O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia**
de Botho Strauss, com encenação de João Lourenço, Teatro Aberto/Teatro Nacional São João, 2003.

p70. **Vermelhos, Negros e Ignorantes**
de Edward Bond, com encenação de Paulo Castro, Teatro Nacional São João, 1998.

p72. **Propriedade Privada**
com coreografia de Olga Roriz, Teatro Nacional São João, 1996.

p74. **As Orações de Mansata**
de Abdulai Sila, com encenação de António Augusto Barros, A Escola da Noite, 2013.

**Círculo de Ideias**

*Textos teóricos do Laboratório de Investigação do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*

O Laboratório de Investigação do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra procura afirmar-se como um grupo de discussão e de investigação que tenha por eixo aquilo a que, na esteira de Gilles Deleuze e de Manuel De Landa, se poderá chamar de «ontologia social realista»[1]. De acordo com esta posição teórica, importa investigar um largo espectro de processos de «ensamblagem» ou de «agenciamento». «O que é um agenciamento?», interroga-se Deleuze?

> «É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogéneos, e que estabelece ligações, relações entre eles, através das idades, dos sexos, dos reinos – através de naturezas diferentes. A única unidade do agenciamento é de co-funcionamento: é uma simbiose, uma "simpatia". O que é importante, não são nunca as filiações, mas as alianças ou as misturas; não são as hereditariedades, as descendências, mas os contágios, as epidemias, o vento».[2]



Estamos aqui perante uma concepção do fazer interdisciplinar que faz destacar a importância das conexões ou ligações – das preposições – que se alicerça na historicidade dos objectos. Tais objectos são sempre entendidos como colectivos construídos por partes heterogéneas. Átomos, moléculas, organismos biológicos, espécies e ecossistemas podem ser tratados como «ensamblagens» ou «agenciamentos», e, deste modo, pensados como produtos de processos históricos. A historicidade a que se apela aqui faz incluir cosmologia e história evolutiva, numa estratégia que extravasa a historicidade do humano. Seja como for, a «teoria da ensamblagem» - como se prefere aqui chamá-la – pode ser aplicada a

[1] Manuel De Landa (2006), *A new philosophy of society*, Londres & Nova Iorque, Continuum, p. 3.
[2] Gilles Deleuze & Caire Parnet (2004), *Diálogos*, Lisboa, Relógio D'Água, p. 88.

entidades sociais, sendo a sua transversalidade - ela exerce as suas determinações na transgressão de fronteiras entre natureza e cultura, *nature e nurture* – um dos aspectos mais salientes do realismo que a norteia. Uma das consequências mas evidentes desta forma de pensar realiza-se, como foi assinalado em passagem, numa concepção do *fazer interdisciplinar* que radica «na linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior»[3], num constante envio para relações de *exterioridade*. De Landa, irá definir de forma gráfica os particulares da teoria da ensamblagem, chamando-nos a atenção para tais relações de exterioridade. Diz-nos ele que, ao contrário das totalidades em que as partes se encontram ligadas por relações de interioridade (relações que constituem a identidade das partes), as assemblagens fazem-se de partes auto-suficientes e articuladas por relações de exterioridade; assim, uma parte pode ser destacada e tornada um componente de uma outra assemblagem.[4] A interdisciplinaridade é aqui assumida como uma estratégia que procura reinventar permanentemente esta exterioridade. Para Deleuze, a ciência - mas aqui poderíamos incluir a arte e a filosofia também – não deveria ser «axiomática» ou «estrutural», mas antes um fazer capaz de traçar «linhas de fuga»:

> «Tem-se a impressão de que o ideal da ciência já não é axiomático ou estrutural. Uma axiomática era a obtenção de uma estrutura que tornava homogéneos ou homólogos os elementos variáveis aos quais se aplicava. Era uma operação de recodificação, um restabelecimento de ordem nas ciências. Porque a ciência nunca deixou de delirar, de fazer passar fluxos de conhecimentos e de objectos totalmente desqualificados segundo linhas de fuga que iam sempre mais longe. Há pois toda uma política que exige que essas linhas sejam colmatadas e que uma ordem seja estabelecida.

[3] Id., p. 70.
[4] Manuel De Landa, ibid., p. 18.

> (...) É que a ciência devém cada vez mais ciência e acontecimentos, em vez de permanecer estrutural. Traça linhas e percursos, faz saltos, em vez de construir axiomáticas. O desaparecimento dos esquemas de arborescência em benefício de movimentos rizomáticos é disso um sinal. (...) Já não é uma estrutura que enquadra domínios isomórficos, é um acontecimento que atravessa domínios irredutíveis»[5].

O Laboratório é um espaço de constituição de linhas de fuga entre disciplinas. *Uma ensamblagem social que tem por desígnio cartografar as regiões de contacto, as contaminações, as linhas de fugas, as passagens que se fazem inscrever entre áreas disciplinares diversas, assumindo-se que a interioridade de tais circunscrições disciplinares com as suas axiomática e estruturação não nos permitem, justamente, experimentar.* Experimentar é assim ir ao encontro das linhas de fuga que fazem do pensar um acto criativo e não um acto de representação. Os conceitos não são, neste sentido, meras imagens do mundo; isto é, imagens que vão ao encontro de um mundo sem mediação – esta é uma das acepções de «verdade» que importa descartar. Os conceitos são filosóficos, de acordo com a estratégia deleuziana, porque criam possibilidades de pensamento que estão para lá daquilo que é conhecido ou assumido. Pensar é, neste sentido, uma actividade que faz multiplicar os possíveis, que nos faz constituir novas linhas de fuga. É óbvio que uma das implicações mais evidentes disto é a de que a literatura ou o cinema – só para pensar dois domínios que moveram Deleuze de forma flagrante – se fazem assim afirmar como modos de produção de sentido e não como modos de re-presentação ou de expressão de uma «mensagem» prévia. Assume-se que a nossa estratégia é a de realizar conexões entre domínios eles próprios dinâmicos e



[5] Gilles Deleuze & Claire Parnet, id., p. 86.

conectivos. E esta estratégia irá implicar a realização de assemblagens entre arte, literatura, filosofia, e ciência.

O Laboratório é um grupo que reune contribuições múltiplas. Estas contribuições são colocadas em diálogo.

Com a publicação de "*O espaço cénico como espaço potencial: para uma dinamologia do espaço*", de João Maria André e João Mendes Ribeiro este diálogo toma forma, e dá início à edição da Colecção Círculo de Ideias - Textos Teóricos do Laboratório de Investigação do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

**Luís Quintais e Pedro Pousada.**

*Dezembro de 2013*

***Título***
O espaço cénico como espaço potencial:
para uma dinamologia do espaço.

***Autores***
João Maria André
João Mendes Ribeiro

***Design Gráfico***
unit-lab, por
Francisco Pires e Marisa Leiria

***Direcção de Arte***
Artur Rebelo
Lizá Ramalho
João Bicker

***Tipografia***
Outsiders, desenhada em 2010
por Henrik Kubel, a2-type.

**Laboratório de investigação do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra**

***Coordenação***
Luís Quintais e Pedro Pousada

***Secretariado***
Ivone Cláudia Antunes

**Círculo de Artes Plásticas de Coimbra**

***Direcção***
Carlos Antunes
Désirée Pedro
Valdemar Santos
Pedro Pousada
Ana Felino

***Assembleia Geral***
Armando Azevedo
António Melo
Ivone Antunes

***Conselho Artístico***
António Olaio
Alice Geirinhas

***Círculo Sede***
Rua Castro Matoso, 18
3000 – 113 Coimbra
Visita por marcação

***Círculo Sereia***
Piso -1 da Casa Municipal da Cultura
Parque de Santa Cruz
Jardim da Sereia, 3000 Coimbra
Horário de Funcionamento:
3ª a sábado, das 14h às 18h
capc.geral@gmail.com
www.capc.com.pt

Todos os direitos reservados. Este livro não pode ser reproduzido, no todo ou em parte, por qualquer forma ou quaisquer meios electrónicos, mecânicos ou outros, incluindo fotocópia, gravação magnética ou qualquer processo de armazenamento ou sistema de recuperação de informação, sem prévia autorização escrita dos editores e dos artistas.

Impresso em Coimbra. Portugal.
Fevereiro 2014.

**ISBN 978-972-8679-25-5**

**Apoios**

**Edição**